

كلمة الظاهر وطار في حفل توزيع الجائزة



سيادة رئيس الحكومة الأستاذ عبد العزيز بلخادم المحترم.

معالي وزيرة الثقافة الأستاذة خليدة تومي.

معالي السادة الوزراء

حضرة السيد نائب رئيس مجلس الأمة.

حضرات الضيوف الكرام .

أعضاء الجاحظية.

السلام عليكم

سيدي رئيس الحكومة، إن زيارتكم شرف كبير لنا، وثقلة في حياة

الجاحظية، ودفع قوي لنا للصمود والثبات..

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

إخواني أخواني .

مرحبا بكم في بيتكم هذا، المتواضع حجما، الفقير شكلا، لكن الشامخ

بكم، والغني برعايتكم ومحبتكم.

كل عام، أسأل نفسي ، هذا السؤال المهرج : ماذا أقول لضيوف

الجاحظية، أكثر مما قلته هذه سبعة عشر سنة متواصلة، وهذه المناسبة

بالمذاة.

شكونا كثيرا، فآخرنا وباهينا كثيرا.

تشفقون علينا، وتحسرون على أوضاعنا، ومنتوننا على جهلنا

وتعبنا، ثم تنصرفون، فننسى بعضنا ونواجه من جديد: صخرة

سيزيف.

نستعين بمحبتكم، وبالدفاء الذي تتكرم به بسماتكم، ونسكل على الله،

يحدونا أمل أن ننال رضا ضائرتنا ورضاكم.

نطبع مجلتنا، لا تتأخر أو تتخلف مواعيدنا الأسبوعية، نطبع للهواة والناشئة وأبناء السبيل ما استطعنا من دواوين وقصص وروايات. ننجز جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر في مواعيدها. نتنقّس، ولوقت جد قصير، الصعداء.

هذه الجائزة التي بدأت جزائرية بعشرة آلاف دينار، ثم صارت مغاربية. تتطلع إليها أعناق الشعراء على مدى ستة كاملة من ليبيا ومن تونس ومن المغرب وموريتانيا.. سيداتي سادتي

لقد رفعنا جمعية شريكنا الوفي الديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة مبلغ الجائزة 5 مرات، لتصبح ويدها من هذا العام، خمسين مليون سنتيم، ولقد أحس الشعراء بهذا الاعتناء، فلم يبخلوا علينا بالمشاركة الوافرة.

أيها السادة أيتها السيدات
أشعر بمسؤوليتي، وأنا أتذكر السنوات الجفاف، أن أقول كلمة عن الوضعية الثقافية التي نحن جزء منها ونشأنا معها. إننا نلمس، أنه كلما تعافت الجزائر من جراحها، انتعشت الحركة الثقافية، في مختلف الميادين، وفي مختلف مناطق الوطن، وامتدت لنا ولغيرنا من المؤسسات والهيئات الأيدي تحمل غصنات أشعار وقصص وروايات وبحوث.

لقد تفتحت شهية الجزائري، للإبداع وأعتقد شخصيا، أننا في مرحلة انطلاقة سليمة.

لا أخفي، ودون أية جمالة أو نفاق، أن السنوات الأخيرة، صادفت وجود شخص يمه أن يتحدى الظروف والعباد، فيتواجد في نفس الوقت في كل المواقع الثقافية.

إنه شخص وزير الثقافة، التي جعلت وللمرة الأولى، وصدقوني،
فليس من عادتي أن أشهد بغير الحق، قلت جعلت لوزارة الثقافة
صلعاً ومذاقاً، قد نستسيغه وقد لا نستسيغه.
ولقد ساعدها على ذلك، وعلى غير العادة، استقرار هذه الوزارة
التي ظلت، تتأرجح بين الوجود والتبعية والعدم.
هذه حقيقة لمساها، رغم أن مقادير الجاحظية من الدعم، لم تتغير،
فكما نقول بالشاوية: عزرائيل صعب ومحمد غليظ الرأس.
نبالغ في الاعتزاز بأنفسنا، وببالغون مـمـيشنا.
إما الإشكالية الأبدية بين المثقف والسلطة، انتقلت إلينا من الجاحظ
الذي لم ينم ارتباطه بالنيوان سوى يوم واحد.
أيها السادة أيتها السيدات.
إننا مقبلون على حدث كبير، هو ستة الجزائر عاصمة للثقافة
العربية.
وإنني لأتمنى من صميم قلبي، أن تنجح هذه التظاهرة، فتنعش الحركة
الثقافية، ونستعيد انتماءنا الحضاري، ونخرج من الحركات
الاستعراضية الهلوانية، وبالمناسبة أعلن أن الجاحظية برجت لقاء
لكل الشعراء الذين فازوا في الجائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعراء
على مدى 18 سنة، وضمن ندوة فكرية موضوعها:
أدب المقاومة في شمال إفريقيا.
ادعوا لنا بالتوفيق

الجاحظية في 25 / 12 / 2006

بيان التبيين

طموحنا الثقافي... ورسالتنا الإبداعية النقدية

بقلم الدكتور علي ملاهي



لا أخفي عليكم هذا الطموح الثقافي الكبير الذي
يحفوننا من خلال مجلة التبيين في أن نقدم رؤية جديدة
لثقافة أساسها الحوار الثري المفتوح على كل الآراء،
بل لا أخفي عليكم رغبتنا في تشجيع الطروحات
النقدية الجادة القائمة على **الحجة والاكتشاف والخبرة والفعالية..**
إنني على يقين بأن ما نقرأ من تقدم في الجزائر بحاجة إلى تمثيل وإلى
مراجعة وإلى مناقشة. ولذلك جاء إصرار مجلة التبيين المحكّمة أصدا
تلجأ بشكل مكثف إلى عدد من الأساتذة المحاضرين لتقوم وقراءة ما يرد
إليها من دراسات نقدية وفكرية ناهيك عن أعضاء لجنة تحكيم المجلة
الرسميين بالمجلة. وقد عرضنا كل الدراسات على هؤلاء الأساتذة
واستلمنا من البعض ردًا علميًا مشفوعًا بملاحظات جادة تسمح بنشر
الدراسة أو تطلب المراجعة أو تحتفظ على النشر. كما أن البعض
الأخر من الأساتذة لا تزال تنتظر ردهم وقراءتهم لما عرضنا عليهم.
وللعلم فإن الدراسات التي تحتفظ عليها الأساتذة علميًا فإننا نقدمها
ضمن ركن خاص هو باب المقالات والمتابعات باعتبار طبيعتها
وموضوعها ومحور عرضها.
وقد أخذنا على أنفسنا عهدًا الاتصال بأصحاب كل الدراسات
لإخطارهم بكل ما يخص أعمالهم المقبولة أو المحتفظ عليها أو تلك

التي تحتاج إلى مراجعة. وتحت أيدينا قائمة بدراسات مهمة جادة إلى جانب المقالات والمتابعات التي برمجناها في هذا العدد وفي الأعداد اللاحقة.

رؤيتنا هذه فيها قناعة بضرورة إعطاء بعد معرفي ثقافي إبداعي متطور ومفتوح على الحياة العلمية الأدبية ونحن نسجل بكل إخلاص جهود الذين سبقونا في الإشراف على مجلة التبیین والذين يرجع لهم الفضل في تحولها واتساع رقعتها وتبوع صيتها بين المثقفين في الجزائر وفي ربوع العالم العربي، بل في كثير من دول العالم. من خلال حضورها عبر الأنترنت أو عبر مراكز دولية ثقافية.

نستطيع القول أن هذا العدد من مجلة التبیین يتضمن الكثير من الحب الإبداعي والتفدي والثقافي. ونحن نعيش الأيام الثقافية العربية في الجزائر من خلال (الجزائر عاصمة للثقافة العربية) لن ندخر - خارج كل الالتزامات الرسمية - جهدا في تنمية الوعي الثقافي العربي والإنساني والفكري بالشكل الذي يخيم الجزائر الحائلة التي لا يمكن للعالم أن يتجاهلها وهي التي كانت - ولا تزال - منبرا للرأي الحر مثلما كانت رمزا شامخا لحركات التحرر.

المبدعون حاضرون في هذا العدد من خلال باب الشعر وباب القصة ومن خلال نوافذ ثقافية. ويمكن القول أن تواصلنا المفتوح جعلنا نقف عند اكتشافات إبداعية جادة في القصة وفي الشعر. ونحن نشكر أدباء بارزين مثل محمد ساري ومحمد شنوفي وغيرهما على تعاونهم مع المجلة ونحن سعداء أن نقدم كل إبداع متميز لأنه أمانة ثقافية ونشكر في هذا المقام كل الشعراء الذين تواصلوا مع جائزة مفضي زكريا من الجزائريين والمغاربة والتونسيين والليبيين ونطمح إلى المزيد من التعاون الإبداعي المتواصل. ومنتى الفائزين بجائزة هذه السنة ونقدم لهم كبيرا لا متنا. ونحن نعرض أعمالهم على القارئ. وننتطلع معهم إلى مزيد من المشاركة والنجاح.

تعتبر مجلة التبیین بأنها استطاعت أن ترسي تقاليد إبداعية وتقنية مدارها هذا الانفتاح على أكبر شريحة من الدارسين والمبدعين وتحرص على أن تكون عالية بأسمائها الفاعلين في الساحة الثقافية. وفي سياق ذلك توجه مجلة التبیین بمن أشرف على الأعداد السابقة من مجلة التبیین، د. محمد يحياتن/ د. عمر بلخير/ د. السعيد بوطاجين، كما توجه اعتزازها إلى كل أعضاء لجنة التحكيم وتخص بالذكر الأساتذة/ الدكتور عبد الحميد بورايو/ الدكتور عبد القادر بوزيدة/ الدكتور أحمد يوسف/ الدكتور شريف مريعي/ الدكتور أحمد منور/ الدكتور محمود خياري/ الدكتور عمار بن زايد/ الدكتور عمر عروة/ الدكتور بن حويلي ميني/ الدكتورة حفيرة بومعيت على حسن تعاوهم العلمي والأدبي مع مجلة التبیین، وحرصهم التقني لا يقدر بشمن.

نأمل أن تتوسع دائرة المجلة لتشتمل المزيد من الأسماء والفعاليات العلمية والأدبية. وميب بالجميع الاقتراب من المجلة واقتراح ما يمكن اقتراحه من أفكار بناءة.

ونشد على يد كل الدارسين والمبدعين والمثقفين الغيورين على مجلة التبیین بكل حرارة وتفاؤل.

الجزائر جاتفي 2007

• شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة
الجزائرية المعاصرة د. فاتح علاق

• راهن الشعر المغربي ورهائاته من خلال بعض
الإصدارات الشعرية الجديدة
د. نجيب العوفي

• سؤال الوزن عند شعراء « الطليعة »
د. الطاهر الهمامي

• الأبعاد النفسية للصورة الشعرية
د. مصطفى البشير قط

• المرسلات الشعرية: من اعتباطية العلامة اللغوية
إلى الأيقونة أ. حسن مزدور

• النظرة الإبداعية في حداد النوارس البيضاء
لمصطفى فاسي محمد شوقي

• البطل الملحمي والروائي
د. حسين الصديق

• تأصيل المنهج التاريخي الفرنسي في الأدب
د. حميد حمداني

• رسالة راهب فرنسا إلى المقتدر بالله الأندلسي
د. محمود جباري

إن لغة الخطاب الصوفي تختلف عن لغة الخطاب الديني لأنها تقوم على رؤية خاصة للكون والمكون ، وتمثل موقفاً خاصاً من الخالق والمخلوقات^(١)، فهي لغة ذاتية إبداعية تعكس إحساس صاحبها بما يراه ويسمعه ، بما يكابده من أحوال. إنها تعبر عن عالم مدهش تعجز عنه اللغة العادية . اللغة العادية لغة المعلوم أما اللغة الصوفية فهي لغة المجهول ، تتجاوز المألوف إلى المدهش . لهذا يلجأ الصوفي إلى اشتقاق مفردات تعكس رؤيته. وقد أورد القدماء مجموعة كبيرة من المصطلحات الصوفية. كما حاول المحدثون وضع معاجم لهذه المصطلحات الصوفية عبر العصور . والمطلع على الآثار الصوفية الشعرية والنثرية لاشك أنه يلاحظ مصطلحات اشتقت من الدين وأخرى من الشعر الغزلي والثالثة من الفلسفة ورابعة من علم الكلام إلى غير ذلك . ولم يقف الصوفي عند هذا اشتقاق مفردات ، بل حاول أن يخلق علاقات جديدة بين عناصر اللغة للتعبير عن تجربته الجديدة . فاللغة الصوفية لغة إبداعية تقوم على تجربة خاصة ورؤية متميزة ، وكل صوفي يحاول أن يشق طريقاً جديدة في استعمال اللغة للتعبير عن عالمه الخاص . وقد عانى المتصوفة أشد المعاناة في البحث عن لغة جديدة تعكس معاناتهم ومنهم من لجأ إلى الصمت . ونحن نجد هذه المعاناة اللغوية في الشعر الجزائري قديماً وحديثاً . بل إننا نجد ذلك لدى شعرائنا في التسعينيات من هذا القرن. فهذا أحمد عبد الكريم يعبر عن مشكلة التعبير

شعرية الخطاب الصوفي في

القصيدة الجزائرية المحاصرة

الدكتور : فاتح علاق

(١) تحليل الخطاب الصوفي : أمانة بلعنى - منشورات الاختلاف 2002 (ص 20 ، 21)

ووضعها الهندسي في القصيدة ((³). بل يصبح للحرف معنى عند الصوفي يتعلق به ويمارس من خلاله سلطته على الأرض . فاللغة عند الصوفي أشياء أو خالقة أشياء لا علامات على أشياء وهو ما وصف به سارتر اللغة الشعرية (⁴). في البدء كانت الكلمة ويحرف كن كانت الأشياء . فالألف عصا وأبجورة وشمعدان عند الشاعر أحمد عبد الكريم .

يا أيها الألف الإلف

أنت عصاي أحش بها على عزلتي

حين يلزغني الهذيان ..

أيها الألف الأبجورة والشمعدان

لمماذا تروذنني الفوهات ؟

وقد كنت آخر من تصطفيه الجهات (⁵)

إنه يستعين بهذه الحروف الأشياء في مقاربة العزلة والفراغ ، يحاول أن يردم بها حفر الذات . بدلاً بها فراغه النفسي . كما أنه يجدد في الحروف مآرب أخرى فهو يتسلقها كما يتسلق الأشياء ويتخذها أرجوحة :

كنت منخطفا فوق أرجوحة النون

أين حطت على رأسي الأغربة (⁶)

ولكن التأرجح هنا ليس للشلبية ، بل تأرجح من تحطفه الأحوال ، واللون هنا عالم يفيء إليه إذا داهمته هموم الحياة . وهذا العالم الروحي هو عالم فني أيضاً يصنعه الشاعر نفسه ويلجأ إليه ضائقاً بعالم تحكمه المنغصات . التصوف هنا هروب من قسوة

اللغوي عندما يحس بعظم التجربة الصوفية وعجز اللغة إزاءها فيقول :

من يعطيني نارا نقرشاتي

من ... يمنحني لغة بشاعة أهالي ؟ (⁷)

ولأن البحث عن لغة جديدة قد يتطلب وقتاً يطول نجد الشاعر يلتمس من الوقت أن يتجمد مكانه لعله يستطيع الوصول إلى العبارة ولكن الزمن لا ينتظر .

يا أيها الوقت انتظرنني

ربما تأتي العبارة

وتجيء خولة كالفرس (⁸)

و مجيء العبارة هنا يستحضر الحبيبة أيضاً وكأنهما شيان متلازمان . فالعبارة هي الحال التي نهيء تجلي الأنوار والترقي في المقامات حتى تشرق شمس الحبيبة ، أو الحقيقة . خولة هنا رمز لعالم الحق الذي يتكشف عنه الحال ، ولكن هذه الحال تتطلب مجاهدة روحية وتدرجاً في المقامات وهو أمر يحتاج إلى وقت قد يطول وقد يتعذر المراءد . والعبارة هنا أيضاً رمز للنبع والمورد الذي إذا وصل إليه غاب عن الذات الفردية وذاب في الذات المطلقة/ خولة .

اللغة عند الصوفي رمز فهي لاتعني شيئاً محدداً وإنما تعني رؤيته لذلك الشيء أو موقفه منه . اللغة الصوفية مثل اللغة الشعرية تخلق ولاتسمى أو تسمى مالا يسمى . إنها تتجاوز ((بعدها التعبيري إلى السلطة التأسيسية ، بحيث تأخذ المسميات معناها من سياقات الكلمة

(³) اصطلاح لوهوم : مصطفى دحية - منشورات الجمعية

لشعرية للمبدعين 1993 (المقتمة ص 9)

(⁴) ما الأندلس سارتر ترجمة غيبي هلال - نهضة مصر

للنحافة والنشر والتوزيع - القاهرة (ص 14 و 13)

(⁵) معراج السؤلون : أحمد عبد الكريم (ص 11)

(⁶) المعصود نفسه (ص 12)

(⁷) معراج السؤلون : أحمد عبد الكريم - منشورات الاختلاف 2

200 (ص 14)

(⁸) المعصود نفسه (ص 68)

فالأسماء أشياء والأشياء أسماء . والقارئ
لشعر الصوفي لا يذري من أين يبدأ
الاسم ومن أين يبدأ الرسم ، فلا حدود بين
الشجر والكلام .

((منه الجمر يعرق على أطراف الكلام /
أسفل الشجر))⁽³⁾

ولا فرق بين الأشياء من منظور وحدة
الوجود الصوفية بين أصغر الأشياء
وأعظمها ، وبين المادي والحيواني لأنها كلها
تحمل جوهر الحياة الذي هو الله . لا فرق
بين الزرافة والحشرة أو بين الذبابة
والفيل أو بين التجن والعصفور ، أو بين
الشجرة والتجان . فهي أنواع وأشكال لوحدة
الكون تتقارب ولا تتباعد . بل هي عند
التحقيق شيء واحد وجوهر فرد . من
هنا كان يؤاخي الشاعر بين الهواء والسمة
⁽⁴⁾ وبينه وبين الريح ((أنا والريح تلمان
))⁽⁵⁾ . ولا فرق عند الصوفي بين
الجواسم فما للشم قد يصلح للمس ، وما
للمس قد يصلح للبصر وهكذا ... فالضوء
من حيث أنه مادة مرئية يحدث صوتاً (
البصر والسمع) .

((سقى الضوء في شلة الماء))⁽⁶⁾
والضوء يصبح ماء يقطر (البصر
واللمس)

((لقط نورها على الصخر))⁽⁷⁾
وبمزج دحية بين الرؤية والشم فيقول :
((رغبتي جامحة في أن أرى الله
بأنفي))⁽⁸⁾

الخارج إلى حلوة الداخل . وهو مرتبط
بالفن ، فالفنان راهب في برجه مثلما العابد
في صومعته يسعى إلى العروج إلى عالم
أعلى وأبقى . والنون هنا مرتبطة بالخلق
والتكوين . فالشاعر يخلق عالمه المثالي
ويحاكي الإلهي والنون هي الحرف أو الكلمة
التي تنقله إلى عالم القیوض والأطراف
الخفية . والنون هو وسيلة التعبير عن المقامات
والأحوال أيضاً .

أوي إلى وطن الروح

حين يحن العجاج

فقد علمتني القصيدة

كيف أهندس ملكتي القرمزية

أبني عرشي على الماء ⁽¹⁾

ومثلما تاراجح أحمد عبد الكريم

على حرف النون منخطفا وقف دحية أيضاً

منخطفا في منتصف النون مشكلاً نقطة

تسبح خواءها .

يأمن رأني أتموقع في منتصف النون -

أعني خواءها -

حبلت نون المعرفة الأولى

أعطت نقطة إشراق ينتثر في مساحة

المعنى

فأنا نون الإشراق ومنتجع المعنى ⁽²⁾

فهو يشبه نقطة النون في عالم الأحياء ،

وهو بضوء خواء العالم مثل اللجم ويعطي

للأشياء معناها فتحيا وللعالم حقيقته فيولد .

فكان الكون ميت والصوفي يحييه من خلال

كشفه أولاً وتسميته ثانياً . والأشياء تولد

مع التسمية عالماً جديداً لا أول له . بل

ليس هناك فاصل بين الأسماء والأشياء ،

(1) القصيدة ع 1996/56 (ص 19)

(2) المرجع السابق (ص 23)

(3) مراجع السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 64)

(4) المصدر نفسه (ص 19)

(5) المصدر نفسه (ص 19)

(6) بلاغات الماء : دحية (ص 32)

(1) المصدر السابق (ص 44)

(2) بلاغات الماء : مسقطي دحية - منشورات الاختلاف 02

(3) (ص 26)

المتعالي . وقد حدد الطوسي هذه المقامات في سبع هي : مقام التوبة ، الورع ، الزهد ، الفقر ، الصبر ، التوكل ، الرضا^(٢) . فإذا استطاع الصوفي الوصول إلى أعلى المقامات صفت نفسه . ومتى تحقق الصفاء سمى الروح وأنجاب الحجاب وأصبح يمكنها أن ترى ما لا يراه الإنسان العادي من أسرار الكون . وأخذت العنابة الإلهية هذه النفس مطمئنة فقربتها وأفاضت عليها من نعمها حتى يصبح الإنسان رياناً . فالله هو عينه التي يبصر بها وسمعه الذي يسمع به ورجله التي يمشي بها . ومن هنا فإن التجربة الصوفية هي مجاهدة للجسد وانتص في سبيل الوصول إلى الحق والبقاء فيه . وتبدأ هذه المجاهدة من خلال السيطرة على سلطة الجسد وشهوته والسمو إلى إلهي ، والخروج من الأنا الفردية إلى لانا الإلهية . فالجسد يحول دون الرؤية الصافية ويخترق الأني إلى الخالد والمحدود لي المجرد . من هنا تبرم الصوفي من رغبات جسده وضاق ذرعاً بحدوده . فالجسد عند أحمد عبد الكريم يمثل ((عواء الذائذ والرغبة التبريرية))^(٣) ، تلك يحاول أن يخلص عن جسده الشهواني ليتوجه إلى ((الشاهد السنمسي ، إلى قبة الصمداني))^(٤) . وهو يستعمل في مرحلة الصراع بين الجسد والروح جملة من المفردات تتعلق بالجسد الذي يرمز إلى الحيوانية ، النذة الحيوانية ، فهو ضيق وحما^(٥) . وهو يشبه

إن الصوفي يخلق علاقات جديدة بين عناصر اللغة تعبر عن علاقات جديدة بما حوله فهو يبني علاقات خاصة بأشياء العالم وخالقه من خلال رؤيته الخاصة وإحساسه المتميز . ومن ثم تحولت اللغة عنده إلى رموز لا تقول ولكن توحي ، وتصور ولكن لا تفسر ، وتشير ولكن لا تحدد . ولول ما نلاحظه في هذه الشعرية على المستوى الصوفي مجموعة من المصطلحات الصوفية مثل : الروح ، الرؤيا ، الفتوح ، المعارج ، الانخفاف ، الدهشة ، العشق ، الوجد ، الصحو ، السكر ، عين العين ، الحضرة والحضور ، الغيبة والغياب ، الورد ، العبارة ، الإشارة ، المقام ، الحال ، وغيرها .

لقد قامت شعرية القصيدة الصوفية على الاستعمال الرمزي للغة ، فانتقلت اللغة من العبارة إلى الإشارة لأن الصوفي لا يخاطب العامة بل خاصة حفظاً للأسرار أن تشيع في غير ههنا^(٦) . فالجسد رمز و الطين والماء رمز ، بل كل كلمة رمز تستعمل لتدلالة على عظم مفارق نعاليم الأرضي . وقد نجأ الصوفي إلى الرمز الاستبدائي فأخذ ما عرفه شعر الغزني وعبره عن الحب . لإلهي فأصبحت المرأة والخمرة تعبير عن الذوبان في الذات العليا . وهناك من يذوب في الطبيعة يتخلص بالروح الأزلية تحت اسم الإتحاد أو القاء أو الحو .

والتجربة الصوفية تبدأ بمجاهدة رغبات الجسد لتنته غلبة الروحاني و لتزقي في المقامات بحسب القرب من الله

(٢) التمع في التصوف : الطوسي (ص ٦٥ ، ٨١)

(٣) معراج عنوان : حمد عبد الكريم (ص ٦)

(٤) معصن نفسه (ص ٩)

(٥) معصن نفسه (ص ٩)

(٦) ترسة نظيرية : حج عبد الحليم محمود . محمود بن

شريف (ص ٤٥)

(من منكم - أيها الشخصون - خير
ارتجاجات روحها - أعني جسدها -)^(٦)
فالشاعر هنا يقول بجسد خارجي (
البطن) وجسد داخلي (الروح) كما يرى
الرومانتيون وهذا يعني أن الروح جسد
لطيف لا يرى بالعين المجردة . وهو
يستعمل الجسد بمعنى الروح في قوله :

قالت ألا يا تقي من الله
- بلى ولكنها كنيته حبيتي عن جسدي
ها سورتي / سورتي^(٧)

ذلك أن كنيته أو اسمه لا يحبه عن
جسده كما هي الحال عند المتصوفة ولكن
تحجبه عن روحه . وهو يستعمل الصورة
بمعنى واحد مع السورة ، المادة والروح
وهذا الاستعمال أيضا استعمال صوفي
فالمادة روح مجسمة والروح صورة
معنوية عندهم . فإدام هناك عين للعين
وأذن للذن فهناك أيضا جسد للجسد
- فهناك جسد ظاهر وآخر باطن كما يقول
حبرال على ألسان العلوية : ((وأنا قد دخلت
المدينة المحجوبة بجسدي وهو روحي
الظاهرة ودخنتها بروحي وهي جسدي الخفي
))^(٨) . ومصطفى نحبة شأله شأن
جبران لا يميز بين الروح والجسد . فـ
((تست الأزهره سوى عطر يتموج في
'الآثير'))^(٩) كما يرى جبران . فكأن مادة
روح وكل روح مادة ولكن الفرق بينهما
يكمن في أن أحدهما شفاف فاختفى والثاني

جسده أيضا بالخرقة^(١٠) ، ذلك أن
الجسد مصيره الزوال واللفناء والتعفن
والبلى . وفي المقابل لهذه المعاني نجده
يستعمل مفردات تمثل الخلود ، فالروح
عنده تمثل الأتماع والصفاء واللامحدود
الذي تعجز اللغة عن ترجمته ، ذلك أن
الأبدية قيود تتعارض مع عالم لا حدود
له :

هل ترى ما أرى
سبخة الروح شامسة
إنما الأبدية أسورة
والبلاغة ماء^(١١)

ونجد هذه المعاني ذاتها تكرر لدى
مصطفى نحبة فهو يقرن الجسد بالعين
والثلوث . فيقول : ((جسد لوثته اللغة))^(١٢)
- فاللغة عنده قيد والتقييد من شأنه أن يعفن
الجسد ، وأن اللغة هواء ملوث يتفهمه
الجسد فيتعفن ، والجسد بالنسبة إليه لثقة
(١٣) . وعندما يترقى الشاعر إلى العالم
الأعلى يرى جسده مادة عابرة ، زيدا .

انتبهت إلى جسدي العابر / الباذخ / الكافر
لم يكن غير باكورة من زيد^(١٤)
فالجسد من هذا يمثل العابر العارض ،
الفاني المتلاشي ، أما الخالد فيصعد إلى
السماء . الجسد هباء لا يبقى ، أو هي
صخرة سيزيف التي يحاول الإنسان
التخلص منها ولا يتحقق ذلك إلا بتموت .
ومصطفى نحبة يستعمل الجسد بمعنى الروح
والعكس أحيانا يقول :

(٦) صلاح نوه : نحبة (ص ٦٥)

(٧) نصر عيسى (ص ٨١)

(٨) خلدنوع وحسنه جبران - جبران - صدر نشر -

وترجمة ونشر - دمشق ١٩٨٤ - (ص ١٠٣)

(٩) مرجع سبق (ص ١٠٣)

(١٠) نصر عيسى (ص ٥٥)

(١١) نصر عيسى (ص ٥٥)

(١٢) بلاغت حبه - مصنفه نحبة (ص ٩٠٨)

(١٣) نصر عيسى (ص ٥٥)

(١٤) نصر عيسى (ص ٥٥)

تذك ذلك يدعو جسده للعصيان وعدم شقوق
في الشهوة

نكن سامحو عن الماء شهوتي
وأدعو جسدي للعصيان (٤)
فالشاعر الصوفي لا يستسلم لشروط
الجسد بل يتجاوز الجمال المادي إلى الجمال
الإلهي والحب الحسي إلى الحب الإلهي
، لذلك نرى حبة يحاول السمو على حمولة
الجسد من خلال الحب كما فعل عبد الله
العشي ، وهو يتخرج من المادي إلى
المجرد ، وما حبيبته تجوى إلا رمز
المرأة الأثرية ، رمز الصفاء .

أنا الآن في زحمة الألويا لفك وردي
لعل هوى من دماليج تجوى يهيني
كي أرى حماء المعمر في جسدي
قبل ليل العساكر ... (٥)

فنجوى هذا رمز للمرأة الروحية التي
تسمو بالشاعر إلى أعلى من أعلى هذا الحما
في جسده ، إنها لحظة الصفاء والنقاء هي
لحظة إشراق صوفية قبل ليل العساكر ،
والليل هنا رمز الظلام و العالم السفلي الذي
تعثش فيه معاني التراب واللذة الجسدية ،
والعساكر هي هذه المعاني . وهذه المعاني
زائلة لأنها من جسد يعود إلى التراب وهو
ما يؤكد أبوبكر زمال الذي يقسم بالجسد
عنوان الموت فيقول :

ليس للموت غير بيت واحد سماه الجسد
والجسد إنكم لميتون (٦)
ويوظف حبة أيضا اسما آخر هو زينب
رمز المرأة الروحية ، فهي الماء والخمر .

تجسد حتى ظهر ، إذن فالأصل واحد وهو
النور (الله) نور السموات والأرض .
عنى أن الجسد كان يعني عند
معظم شعرائه من أصحاب النزعة
الصوفية الشهوات الحسية . فالوقوف
عند حدود الجسد يعني الوقوف عند
حدود الحيوانية ، والاستغراق في
الغذات يعني القضاة على الإنسانية .
والركون إلى الشهوات خطيئة تحول دون
ترقي الإنسان إلى مقامات عليا ترفعه إلى الله
وتقربه منه . ومن هنا يرى عبد الله العشي
الجسد حائلا بينه وبين صفاء الروح ،
ويطلب من حبيبته أن تمر على جسده لتتسع
روحه ويحترق جسده الذي يقف عنة في
سبيل تحقيق روحانيته .

مري على جسدي لتسمع الأمد
وتسير للأقمار أجنحة
وتزهو في سباتنا الحمايم والحجل
مري على روحي ...
ليحترق الجسد (٧) .

وهذا عبد الله الهامل أيضا يضيق
نرجا بجسده الذي أرهقه ، بل أهانه كما
يرى أحمد يوسف لأنه قد سال على
العتبات (٨) ، فالعتبات تعني الذلعة
والمهانة لأنها تريق ماء الوجه على
أبواب الخير .

هذا الجسد المراق عند العتبات أرهقني
تسخطي يا فجائعي ، ليس في الجراب ماء
أجاج (٩)

(١) مقام الووح : عبد الله العشي (ص 48)

(٢) يتم النص : أحمد يوسف - منشورات الاختلاف ط 1 - 02
20 (ص 218)

(٣) قصيدة (تهويم) : عبد الله الهامل - جريدة الخبز

وَلَيْتَ الْجَنِّ وَالسَّحَرِ
وَدَيْتَنِي تَهَوَّى
الْعُذْرَى شَوْقِي رَاعِفَ عُمَرِ
عَلَى وَادِي الْقَسْرِ
لَبِيتُ نَمًا هَاجِنِي الذَّكْرِ
عَلَى وَادِي الْقَبْرِ كَمْ
هَمَّتْ لِمَا أَوْرَقَ الْحَرِ
سُنْبُهُ، مَلِيهَ تَشْهَدُ لِي
الظُّلُمَا وَالرَّمْلَ وَالْبَدْرَ (٣)
وَيَلْجَأُ أَحْمَدُ عَبْدِ الْكَرِيمِ إِلَى التَّرَاثِ
الشَّعْبِيِّ فَيَسْتَعْمِلُ سِمَ حِيْزِيَّةً لِلدَّلَالَةِ عَلَى
الْمَرْءِ لِرُوحِيَّةِ الشَّيْءِ حَيَاتِهِ .
وَكَانَتْ حِيْزِيَّةً مُشْكَاةَ الْعَمْرِ الْفَسْقِي
وَقَنْدِيلَ الْإِبْدِيَّةِ (٤)

إِلَيْهَا 'مَرْءٌ رُوحِيَّةٌ ، مَادَّةٌ ضَوْئِيَّةٌ :
((هَذَا دِيْ امْرَأَةٌ لَمْ يَفْرَسْ ضَوْئِيَّةٌ ؟)) (٥)
كَمَا وَظَفَ لَهَا تَرَاثِيَا آخَرَ هُوَ (خَوْلَةٌ)
عِنْدَهُ تَقْصُرُ رُوحَ طَرْفَةٍ ، وَاسْتَطَاعَ أَنْ
يَسْمُوَ بِهَا إِلَى الرَّمْزِ فَلَمْ تَعُدْ خَوْلَةُ الْمَرْءِ
التَّارِيخِيَّةِ الَّتِي ذَكَرَهَا طَرْفَةُ بَلْ هِيَ
الْبَرَقُ الَّذِي يَجْرِعُ بِالشَّاعِرِ إِلَى الرُّوحِي وَبِأَن
اقْتَرَنَتْ بِالْمَفَازَةِ وَالضَّنَى (وَخَوْلَةُ الْإِقْلِيدِ
فَاكْهَةٌ الْمَفَازَةِ وَالضَّنَى) (٦) . إِلَيْهَا الصَّدْرُ
الَّذِي بَقِيَ إِلَيْهِ كَلِمَا أَصَابِيهِ السُّوْنَى فِي
الْمَفَازَةِ . هِيَ لِحْظَةُ الْفَرَجِ الَّتِي يَتَوَقَّى
إِلَيْهَا فِي الْعَالَمِ الْأَرْضِيِّ قَبْلَ أَنْ يَتَّصِلَ
بِعَالَمِ أَسْمَى . وَهِيَ تَجِيءُ مِنَ الْمَاضِي
وَمِنَ الْمُتَقَبَّلِ ، مِنْ عَالَمِ رُوحِي لَكِي تَنْقُذَهُ
مِنْ عَالَمِ التَّرَاثِيَةِ وَالضَّنَى . وَمِنْ هَذَا تَصْبِيحُ

وَزَيْنَبُ مَاءٍ مِنْ لُتِيهِ - خَمْرٌ تَشْبَهُتْ حَبَابُ (١)
بِزَيْنِ نَحِيَّةٍ هُنَا لَا يَسْمُوُ بِزَيْنَبٍ بَلْ إِلَى
الْأَعْلَى وَبِمَا يَأْتِي مِنَ السَّمَاءِ إِلَيْهَا .
فَهُوَ لَا تَجْرِعُ بِهِ وَوَيْجَرُ بِهِ وَإِنَّمَا يَنْزِلُ
إِلَيْهَا . أَيْ أَنَّ رَحْمَتَهُ تَصَوِّفِيَّةٌ هَذَا تَسْتَفِيدُ
مِنَ الْأَرْضِ فِي تَجَاهِ اللَّهِ وَإِنَّمَا مِنْ اللَّهِ فِي
تَجَاهِ الْإِنْسَانِ وَهَذَا يَعْنِي أَنَّ نَحِيَّةً يَعْشُرُ فِي
اللَّهُ ، أَيْ أَنَّ مَقَامَهُ الْأَرْضِيَّ فِي السَّمَاءِ وَهُوَ
يَحْنُ إِلَى الْأَرْضِ ، وَوَيْدُ أَنْ يَنْسَخَ مَا فِيهَا
لِيُعِيدَ تَشَكُّلَ مَا فِيهَا عَلَى طَرِيقَتِهِ الْخَاصَّةِ

وَجَلَّتْ مِنَ اللَّهِ أَنْسَخُ قَائِمَةٌ لِمَاءٍ
وَأَهْرَقَ زَيْنَبُ فِي النَّصْرِ (٢)
لَقَدْ أَصْبَحَتْ زَيْنَبُ عُنْصُرَ الْحَيَاةِ بَدَنُ مَاءٍ
وَأَصْبَحَ النَّصْرُ هَوَالِوَعَاءَهُ لَا الْأَرْضَ . فَارْضُ
نَحِيَّةِ النَّصْرِ / الْفَنِّ وَالْمَرْءِ هِيَ الْمَاءُ الَّذِي
يَسْقِيهِ لِنَقْمِ أَفَانِيَّتِهِ فِي السُّعُومِ . وَالْفَنُّ
عِنْدَهُ فِي الْأَرْضِ لَا فِي السَّمَاءِ يَنْزِلُ إِلَيْهِ
وَلَا يَصْعَدُ نَحْوَهُ . وَهُوَ هُنَا يَصُورُ لَنَا
عَوْدَتَهُ مِنَ الْفَنَاءِ فِي الْذَاتِ الْإِلَهِيَّةِ
نَحْوِ الْأَرْضِ لِيُتَرَجِّمَ تَجْرِبَتَهُ لِلْإِنْسَانِ وَلَا يَجِدُ
غَيْرَ الْأَنْثَى وَسِيلَةً لِنُتْصِيلِ هَذِهِ الْمَعْنَاةِ
السَّمَاوِيَّةِ .

وَإِذَا كَانَ دَحِيَّةً قَدْ وَظَفَ نَجْوَى
مَرَّةً وَزَيْنَبُ مَرَّةً أُخْرَى وَوُظِفَ الشُّعْرَاءُ
الصَّوْفِيَّةُ رَمَزَ لَيْلَى وَابْنَى وَسَعْدَى مِنْ
التَّرَاثِ الْفَرْزِيِّ فَإِنَّ الْغَمَارِي أَيْضًا
يَسْتَعْمِلُ اسْمَ لَيْلَى رَمَاً لِلطَّهَارَةِ وَالْعَفَافِ
وَالْعَقِيدَةِ مُتَقَمِّصًا شَخْصَ قَيْسِ بْنِ الْمُلُوحِ
أَعَاشِقِ الْوُلَهَانِ فَيَقُولُ :

أَنَا الْمَجْنُونُ وَالْيَلْبَنَى

(١) اصطلاح الوهم : نَحِيَّةٌ (ص ٨٢)
(٢) المصدر نفسه (ص ٨٣)

(٣) مَدَامُ مِنْ الشُّعْرِ الْجَزَائِرِيِّ ج ٢ (ص ٧٥) - مَشْهُورَاتُ
مَرْ - وَزَرَةُ تَنْقَلَةٍ - جَزَائِرُ ١٩٨٢
(٤) مَرْجَحُ السُّوْنَى : أَحْمَدُ عَبْدِ الْكَرِيمِ (ص ٢٥)
(٥) المصدر نفسه (ص ٣٠)
(٦) المصدر نفسه (ص ٦٦)

خونة رمز لحننة روحية وتصحيح لمفردة
رمز شيه وتضاد .

وبذلك بعض الشعراء قد وصفوا
أسماء تركية للحبيبة فإن بعضهم مثل عثمان
نوصيف يدخل إلى محراب لجمال أنثوي
دون تسمية مما يعني أن امرأة عنده
رمز أيضا فينس ثمة امرأة محددة . وهو
يتكبر من جمال الحبيبة إلى مجرد ، و
من المحدود إلى اللانهائي ، وتصبح المرأة
مدخلا إلى الإلهي وصريحا إلى النوراني
فجمال الخلق يقوده إلى جمال الحق ، ونور
لعين يقويه إلى نور الحق ، يدخل في
الأريج فيسكن بدمه لذيرة الإلهية في
هذه المرأة ويغرق في تنسيج .

أتملى وجهك مغتسلا

برذاذ الشبايب

تغلبني الحال أغرق في نور عينيك

... يا امرأة من أريج المصوبات

من صبب عليك الماء

وصاعك روحا إلهية الذرات (٢)

فالمرأة هنا رمز لحالة الوجد التي استبدت
بالشاعر وهو يتقلب في حضرة الإلهي .
والخمر هنا رمز أيضا والمقام مقام
صوفي يغلب الشاعر فيه الحال
ويدخل في حضرة الروح ويغرق في
التمساح من حلال عيني حبيبته . وتصبح
المرأة وعاء لخمرة روحية فهي المرأة
الخمر أو الخمر المرأة . إنها روح إلهية
تسكر الشاعر وتحمله إلى مقام أعلى .

يا هذه المرأة الدنينة

يا كوكبي في المعاهات

كوني شفيعة شبايبي

و شعاع ندي تنقيبه خطاي إلى الله (٣)
الصوفي لا يتفق بالمرأة من حيث
هي ذات ولكن من حيث أنها صريق إلى الله
، وهو لا يلقى في عيني حبيبته ولكن في
صورة همة من سحر يسبح الله بذنيه وبغيره
. فالشاعر الصوفي لا يفرق في المحسوس
ونكن ينسق وراء روح تدنيه من وراء
ذلك . وهذا ما أشار إليه أحد الشعراء
الجزائريين قديما (محمد بن سليمان) الذي
يصور هيامه بالجمال المطلق الذي يناديه
من وراء المحسوس فيقول :

وندى عن الحسن من خلف سترها

ألا أيها المشتاق فارق لحضرتي

تعتل لب وتترك النفس دوننا

ودع عنك معنى الغير ، ما الغير حكمتي (٤)

الشاعر الصوفي لا يرى الحبيبة

في ذاتها ولكن يرى الله فيها . وهو لا

يتعلق بالجمال الحسي وإنما بالجمال

المطلق . وهذا الاستغراق في السحر

المطلق هو الصريق إلى قناء الذات

الفردية في الذات المطلقة والغيبة عن السوى

فلا يرى الرائي غير الله ، فالله في كل شيء

يراه . هو في الشجر والماء كما يقول

مصطفى ححية :

راقب الشجرة

يلبس الله برنقه

يحمل منضاته ، مطريته (٥)

هو لا يرى الشجرة بل يرى الله ، و الماء

لا يراه ماء بل هو عرق الله يسيل على

(٢) المرجع نفسه (ص ١٨)

(٣) شعر شيبني لجزائري الحديث : عبد الله الركيبي (ص ١)

(٢٩)

(٤) بلاغات الماء : ححية (ص ٥٤)

(٥) القصيدة ٩٥/٤ (ص ١٨)

في حنين العناصر ، في وجع الألبنية
أخطى الفصول الفناء
والأصول الخريف
في جناح الألوهة ، في سدر الأبدية
... (١)

وكما وظف الشاعر ذو النزعة
الصوفية اللغة توظيفاً رمزياً استعمل
الصورة لكشف عوالمه وهي صبور
يتعلق فيها الروحي والمادي للتعبير عن
عالم غريب مدّش ورؤية متميزة . فهي
لغة تجسد المعنوي وتجرد الحسي ،
تربط بين عناصر الإنسان وعناصر
الكون ، فلا حدود بين الأشياء والمعاني
والنعة ، لا حدود بين الله والإنسان . والكل
متصل ببعضه ببعض في وحدة متكاملة .
فها هو أحمد عبد الكريم يصور معاناته
الروحانية واللغوية فيربط بسن النحيب
والمشجب ، بين كبد والأثنية ، وبين كبد
النعة وبين النعة والرماد فيقول :
علقت نحيبي على مشجب شاق
دمعتي باندخ ،

كبدني أثنية تحت رماد اللغة (٢)
فقد أصبح النحيب شيئاً مائياً صالحاً
لأن يعلق على مشجب مثل اللباس ، وهذا
المشجب شاق . فالشاعر استطاع أن
يصير عنى نحيبه ولم ينسق أمه نحيبه ،
وقد أثر ن يعتقه عن مشجب ولكن أي
مشجب ؟ إنه شاق . فالشاعر من هنا أراد
أن يختار لغة عالية تحمل نحيبه تعبيراً خلاقاً
لأحزانه . فتمشجب هذا أصبح رمز من
خلل السيق فهو نين مشجباً مائياً . وهو
أيضاً يعلق بين النعمة والسندخ ، وهذه

الأرض (١) إنه يرى الله في جنازته
فيقول : ((الله في جنازتي)) (٢) . إن الشاعر
هنا يؤمن بالحلول ولا يميز بين الله
ومخلوقاته . فالله حي لا يموت أما مخلوقاته
فتنوق الموت . وهذا الكون كله يتلاشى
فالأرض تزلزل والجبال تتسقف والسماء
تشتق والقمر ينشق والشمس تكور وتبدل
الأرض غير الأرض والسموات . وهو
يجسد الله في صورة إنسان له منساء
ومطرية . وهذا ما نجده في التوراة
والأنجيل مما يدل على تأثر الشاعر بهما .
أما الرؤية الصوفية الحقّة فهي تميز بين
الله الظاهر الباطن وبين المظاهر . فالله لا
يتعد ولا يتجزأ أو يرى بالعين المجردة
فالله ظاهر فعله وباطن ذاته . والمظاهر
محدودة والله غير محدود (٣) .

ومن هنا لابد من التمييز بين حب
الخالق وحب المخلوق ، وإن كان حب الله
يقود إلى حب مخلوقاته . فالصوفي السني
امتلاً قلبه بحب الله يحب كل شيء لأنه من
خلق الله وهو يذوب فيه لأنه من صنعه
وهو إذ يغنى فيه إنما يغنى فيمن خلقه
وصوره . وقد ردد هذا المعنى الشعراء
المتصوفون قديماً وحديثاً . وهذا الشاعر
عثمان لوصيف يذوب في الأشياء من
حواله وهو ذوبان يكشف عن محبة لتبعية
التي أبدعها الله تعالى فيقول :

ساكن في التحيف
في رذاذ البنفسج ، في الرعشة الكوكبية
ساكن في الفزيف

(١) حصار نفسه (ص ١)

(٢) حصار نفسه (ص ٢٤)

(٣) ريت . م . مصلح محمود - در معرف - القاهرة - ص ٤٦

(٤) قصيدة ٩٩٤/٣ (ص ٨)
(٥) معراج سحر - أحمد عبد الكريم (ص ٨٢)

جعل يثر الذاكرة هنا في السماء وهو ما فعله الشاعر فراح يصعد إلى غبطة في السماء . والذاكرة عادة تعني الماضي والماضي يتناسب مع النزول وهو ما تؤكد البئر لكن الصعود إلى الماضي يجعل منها مستقبلا أو غيبا . والعالم الفني هنا مرتبط بالماضي ظاهرا ولكنه يتضمن المستقبل لأنه يأتي من الأفق . لو أن الماضي والمستقبل لدى الشاعر كليهما يهيطنان من أعلى وهذا كله قلب للمألوف .

ولعل من السمات البارزة التي تصنع شعرية القصيدة الصوفية الجديدة ظاهرة التناص ، فلا يخلو نص من تناص مع القرآن الكريم والنصوص الصوفية القديمة والشعر العربي القديم والشعر الشعبي . على أن التناص مع النص القرآني يضعني على غيره . فهناك توظيف لقصة موسى هي قول دحية : ((اني على طور مرثني تجنى))^(٢) . فقد استعار لمرثيته صور يتجنى عليه كما تجلى الله للجبل فجعله ذكرا وخسر موسى صعبا . وهو يشير إلى ماء منين الذي وجد موسى عنده ماء يسقون في قوله ((سأشكوك الماء ماء منين))^(٣) فيجعل من الماء إنسانا يشككي إليه . ويقول أحمد عبد الكريم : ((ويا لفؤادي فارغ))^(٤) إشارة إلى قوله تعالى : ((وأصبح فؤاد أم موسى فارغا إن كانت لتبدي به لوألا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين))^(٥) . على أن الفراغ هنا لم يحسن معنى جنينا مما يعني أن

الصفة تؤكد أن الشاعر مسيطر على عواطفه لأنه يحبس دموعه بل إن دمعته لا تنزل لأنها بانخة مترقعة عن المسقوط أو شامخة متعالية وهذا يرسخ معنى الرفعة السابق في المشجب . ولكن هذا الشموخ سرعان ما يتماثل على عتبة اللغة هذه السلطة القاهرة التي يجثو أمامها الشاعر ذليلا حتى تحرره من معاناته . فهو لا يتحرر إلا بعد أن تعطيه اللغة أدوات تساعد على إخراج أحماله . ومن ثم فقد شبه كبده بالأنثوية وجعل للغة رمادا تخلفه على كبده . قلغة نارها وحطبها ورمادها وقد يكون نارها لحظة الإبداع وحطبها عواطفه ورمادها ما تخلفه التجربة الشعرية في قلب الشاعر .

ويبعد عن مسروره وهو يعرج إلى عالمه الفني الذي تشكله هذه الذاكرة فيربط الغبطة بالتقاطر ويربط الشاعر بالذاكرة ويجعل للذاكرة بئرا ويربط الشر بالمخل وعندما يصور لك حنة الإبداع يربط النش بالنجوم وكأنها دجاج وبين اللهو وقوس قزح وكأنسه طفل يلهو بالأقلام الملوثة فيقول :

صعود إلى غبطة تنقصر من يثر ذاكرتي المخملية

كيف أراني أنش النجوم وألهو بقوس قزح^(٦)

فالغيضة تنقصر كأنها مادة سائلة ، وهي تأتي من فوق من يثر الذاكرة ، وهنا الإشكال لأن البئر تكون في سطح الأرض ويخرج الماء منها ، أما أن ينقصر غبطة فأمر يحتاج إلى عكس المعنوي ، أي

(١) بلاغات ماء - حبة (ص 42)

(٢) مصنوع (ص 37)

(٣) معراج سنونو : عبد الكريم (ص 82)

(٤) سورة القصص : آية (٥٠)

(٥) مصنوع (ص 85)

كيف يعصمني جبّ الوقت من كمنات
ثواني^(١)

فهو هذا يشير إلى قوله تعالى ((ونادى
نوح ابنه وكان في معزل يابني اركب
معنا ولا تكن من الكافرين . قال مساوي
إلى جبّ يعصمني من الماء))^(٢) على أن
الشاعر هنا يأوي إلى جبهته بدل الجبّ
فهو لا يخاف من الفيضان وإنما يخشى من
مرور الوقت. ولكن كيف تقف جبهة
الإيمان في وجه الوقت ؟

وحينما أبو بكر زمال إلى قصة
سليمان مع بلقيس في قوله : ((هل أقسم
بماق بلقيس حين حسبت البساط
لجة))^(٣) فهو يشير إلى قوله تعالى في بلقيس
((قبل لها الخلي الصرح فلما رآته حسبته
لجة وكشفت عن ساقها قال إنه صرح
مرد من قواير))^(٤) دون إضافة مما
بدل على أن الذبكرة هنا تصل عملا ألوا
في استحصار المادة القرآنية دون إبداع
كما يشير في قوله : ((ما قلت للأرض
والسماء إنني طوعا أو كرها))^(٥) إلى
قوله تعالى ((ثم استوى إلى السماء وهي
دخان فقال لها وللأرض ايتيا طوعا أو كرها
قالتا أتينا طائعين))^(٦) دونما إضافة سوى
النفى .

وخلاصة لما سبق نسجل لنا
لاحظنا على مستوى المضمون فرقا بين
التصوف القديم لدى الأمير عبد القادر
ومحمد بن سليمان وغيرهما ، والذي يقوم

الشاعر بنجا إلى النص القرآني حينما
متأثر بسحر العبارة على الرغم من أن
تجربته لا ترقى إلى تلك المعاناة .

كما وظف هؤلاء قصة يوسف ،
فنجذ حجة يشير إلى قصة يعقوب الذي
شم ريح يوسف قبل أن ينقي البشير قميص
يوسف على وجهه فيركب بصيرا :

إني أرى ريح زينب

يا أمها ستبقى ريحها

أرى لا أرى^(٧)

ولكن الشاعر هنا لم يستعد بصره كاملا ،
فهو يرى ولا يرى وإن كانت الرؤية هنا
تتجاوز حاسة البصر إلى البصيرة وأن
زينب رمز للحال الذي ينتابه . وهو هنا
جعل من الريح شيئا قابلا للرؤية بدل الشم
. في حين أن يعقوب قال : ((أجد ريح
يوسف)) فجعل من الرائحة شيئا يحس ويشم
ويلمس لأن يعقوب عليه السلام كان قد فقد
بصره حزنا على يوسف فلم يستعمل أرى .
ويستعمل أحمد عبد الكريم قصة
يوسف مع إخوته الذين جاؤوا على
قميصه بدم كذب وقالوا لأبهم أكله الذيب
فيقول :

سين عين دل تاء

ليتهم جاؤوا على شالها بدم كذب^(٨)

وقد وظف شعراؤنا قصة نوح مع
ابنه وقصة سليمان مع بلقيس . فهذا حجة
يشير إلى ابن نوح الذي أثر الصعود إلى
الجبل بدل الركوب مع أبيه في السفينة فيقول :

وأوي إلى جبهتي

(١) بلاغت الماء : حجة (ص 44)

(٢) سورة (هود) الآية 42 ، 43

(٣) القصيدة ع 1996 / 5 (ص 23)

(٤) سورة (الشم) الآية 44

(٥) المرجع السابق (ص 22)

(٦) سورة فصلت الآية 11

(٧) اصطلاح الوهم : حجة (ص 81)

(٨) معراج السلطان : أحمد عبد الكريم (ص 77)

على الترقى في المقامات نتيجة الزهد في الحياة والورع والرضا فتصفو رؤيتهم وتشف نفوسهم ويرون أسرار الكون وبين التصوف الجديد الذي يقوم على التجسيد اليهودي لله والنظرة التجزيئية لله سبحانه وتعالى والتغفل في المادة والجسد . بل إن التصوف الجديد لدى بعض الشعراء انغماس في شهوات الجسد واستغراق في الخطيئة ، يقول أحمد عبد الكريم :

إن نقاحة الشهوات فاكهتي
والخطيئة أنشوطتي (١).

وهو يثور على كتاب الوصايا ويميل إلى نبذ الحرام (٢)

وهذا دحية يرثي جسده ويحن إلى ظلام شهوته أوديله الثاني ، دين الهوى :

يا أيها الجسد الذي جعلتني
غضاضاً وكنت على ذراه اليافكا
وطئت شهوته على منهن السهوى
وعشت فيه الوشم نيناً ثانياً

يا ربسه وشربت من كامساته
عسلاً وفي عتماته أسرى بيا (٣)

ولا يقف عند هذا الحد بل إنه ينظر إلى الله نظرة المجسدين ويصل إلى الاستخفاف بذات الله وتصويره بما لا ينبغي لجلاله . فهو يجعل من الله رائحة ترى بحاسة الشم فيقول :

رغبتي جامحة في أن أرى الله بأنفي (٤)
وهو يتجراً على ذات الله سبحانه وتعالى إلى درجة أنه يصف الله بأوصاف مثل (محدوب) و (مثرثب الأنوثة) فيقول :

وها جسد الله متشح بالقرارات
محدوب في أسائده ، مثرثب الأنوثة (٥)

وهذا يعني أن التصوف الجديد يقوم على الخطيئة والمجون لا على التقوى ، وعلى القراءة لا التجربة ، وعلى الشهوة لا على الزهد ، وعلى التلاعب اللفظي لا الرويا الصادقة . وهو يدل على انحراف الروح وزيف النفوس لا على تركيتها والسمو بها إلى مراتب الكمالات ، وعلى اتباع لخطوات الشيطان لا القصد إلى رضا الله .

أما على مستوى الشكل فإن الملاحظ في الشعر الصوفي الجزلزي الحديث عدم اهتمام أصحابه بالموسيقى الداخلية باستثناء نصوص بعض الشعراء مثل لغماري وعثمان لوصيف . فالباحث لا يجد اهتماماً بالجانب الصوتي من تشاكل لفظي وتجنس أو تناسب في الأصوات والتراكيب كما هو شأن شعر الأمير عبد القادر ومحمد بن سليمان حديثاً وشأن المتصوفة القدامى أمثال الحلاج وابن الفارض وابن عربي وغيرهم . بل إن من شعرائنا الجدد من أدخل إلى مجال الشعر مصطلحات علمية بطريقة نثرية جافة كما هي الحال لدى دحية . فهو يستعمل مصطلح بانوراما (٦) والتروبولوجيات والنهرمني (٧) وغير ذلك ، بل تصل القصيدة إلى النثر المحض في قصائده الأتية :

(أسطورة هندية) و (نزوح) و (سيرة ذبابة الخ) و (بدايات المخاض) من ديوانه لاصلاح الوهم

(١) معراج سموتو : حمد عبد الكريم (ص 7)

(٢) مختصر نفسه (ص 8)

(٣) بلاهت لعمه : دحية (ص 49 و 50)

(٤) مختصر المديح (ص 32)

(٥) مصلاح لعمه : دحية (ص 78)

(٦) مختصر نفسه (ص 29)

(٧) مختصر نفسه (ص 62)

استعمل كلمة (راهن) هنا، بدلالتها الزمنية القريبة والمحاكية التي تعادل وتقابل كلمة (حاضر) أو (إن) présent والراهن لغة، هو الزمن الراهن لوقته ولحظته. والزمن، كما هو معلوم، كتلة هلامية سائلة وديمومة مستمرة لا تتفك عن التدفق والجريان وتند عن الترهيب والتحيين. وحين يتعلق الأمر بالزمن الشعري، وهو زمن زئيفي وإشكالي بامتياز، فإن مسألة التحديدات أو التقييدات الزمنية، تبدو محفوفة بمصاعب ومحاذير جمة. ومن ثم يبدو من الصعب ترهيب هذا الراهن الشعري ترهيبا كرونولوجيا محدداً ومحسوباً، أي تحديد حدود وتخوم زمنية له، لها نقطة انطلاق ونقطة وصول، وأرى، يذيل ذلك وكإجراء تقريبي، أن نوسع قليلاً من فسحة الراهن الزمنية لتشمل السنوات الأربع أو الخمس الأخيرة، وهي الفسحة الزمنية الكافية، حسب تصوري، لإعلامية جديد الشعر المغربي ورهانه، واستجلاء مؤشرات ورسم بيانه. ولعل كلمة (جديد) ها التي تحيل على زمن الإصدار الشعري حسب الصيغة المعروفة (صدر حديثاً)، لعل هذه الكلمة تتمعنا على ما نحن بصدد، ونضسيء المعنى الذي ننوّه. كما أنني استعمل كلمة (رهانات) المجانسة والمقابلة لكلمة (راهن)، عائياً بها هذه الخيارات أو التجارب الشعرية التي يصير عنها الشعراء المغاربة في إصداراتهم الشعرية الأخيرة ويأهون عليها، على اختلاف أجيالهم ومشاربهم الشعرية. والراهن الشعري بذلك يكاد يمثل بحق، حلقة للراهن الشعري بين الشعراء، تتبرى فيها خيولهم ويتوغل يقدح حوافرهم وصهيلهم. وهو «صهيل خيل جريئة» على لية حال، مهمم اختلفت ليقاعات ونغمات هذا الصهيل.

وأجمع طريقة لرصد آراهن الشعري واستجلاء رهاناته في نظري، هي إصباحه لسمع لآخر لإصدارات ولأعمال شعرية، سيم وإن تظاهرة التي تجمع شملها في هذه المدينة الحماة (تصون)، تحم شعور (عيد

راهن الشعر المغربي ورهاناته من خلال بعض الإصدارات الشعرية الجديدة

د. نجيب العوفي

وتجزيهم ورهانتهم. ويحين لحن هذا بداءة
وبداهة، على زمن "الإقلاع الشعري".

وغاية هذه الدراسة، أن تتلمس برفق ما
هو مؤلف وما هو مختلف في الراهن
الشعري ورهاناته، أي بين هذه الأجيال
والحتميات الشعرية، سواء على مستوى
الرؤية الشعرية أو على مستوى اللغة
الشعرية.

والدراسة لذلك، سوف لن تتوغل في
الدخول، بل ستكتفي باستراق النظر، عبر
بعض الكوى والمداخل.

ولكن الإصدار الجديد لعبد الكريم
الطبال (بعد الجلبة)، منغلغل الأول.

وفي ظني، وهو ظن مؤكد، أنه لا يمكن
الحديث عن الشعر المغربي الحديث في
"معرب"، دون الحديث عن عبد الكريم
الطبال. فهو أقدم وأعمق الشعراء المغاربة
الحداثيين، وكثر هم إجلالاً للشعر وعكوفاً
عليه، كناسك مبتذل سقاء عصارة وجدانه
وعمره، بلا جلبة أو ضوضاء، وبلا رغبة
في الشهرة والأضواء. وعلى امتداد نصف
قرن كامل، ظل عبد الكريم الطبال محبيرة
شعرية لا تنضب ومشكاة متوقدة لا يخبو لها
فتيل.

ظل متجنداً باستمرار.

ابتدأ عمودياً ثم تحول شاعراً تفعيلياً
يغني للإنسان والوطن والأشياء المكسرة.
وبعد الجلبة. ومكون الجلبة، تحول إلى شاعر
«عابر للسبيل» يلتقط بشغافية غائقة ونوق
رهيف كصيف، تفاصيل الحياة الصغيرة،
ومغردات الطيور المنسية.

هذا بلاجاز لا جلبة فيه، هو الرهان أو
المسار الشعري لعبد الكريم الطبال، منذ
ديوانه الأول الرائد (الطريق إلى الإنسان)،
إلى ديوانه الأخير (بعد الجلبة). والطبال
بذلك، كاش شعري مؤلف ومختلف في آن.
هو مؤلف فكرياً وحساً وشعوراً ولغة ورؤية
للعالم، وهو مختلف أسلوباً ولغة ورؤية
للعالم، وهو مختلف أسلوباً ومشكلاً وزياً
وتجربة.

لكن، ولا تكتسز صفوف لصيد لا
بالشعر.

وبين يدي جملة وغيرة من الإصدارات
الشعرية توألى صدورها في لاونة لأخيرة،
وسبق لي أن قمت وقصرت بعضها في
منسبات سابقة ومثالحة. وسأقتصر هنا،
حسب، على نماذج من آخر هذه الإصدارات،
كثما تقربنا من رهن الشعر المغربي
ورهناته، نيس بقصد قراءتها بالمعنى
المنهاجي العميق لمصطلح (قراءة)، فالمقام
أضيف شقة من ذلك، ولكن بقصد استشارة
بعض التأملات والملاحظات حولها، وهو
قصارى ما تسمح به جلسة محددة كهذه.

والإصدارات الشعرية التي تقترحها هذه
المدخلة كموضوع للتأمل والملاحظة، هي
على التوالي:

- بعد الجلبة / لعبد الكريم
الطبال.

- كيمياء / لأحمد محمد
حافظ.

- فتية الأفاصي / لوفاء
المراني.

- هتة ما / لحسن الوزاني.

- لا أحد في النافذة / لعبد
العزيز زغاني.

وهي إصدارات حديثة العهد من جهة،
وأصحابها ينتمون إلى أجيال أو "حساسيات
شعرية" متفرقة في الزمان من جهة ثانية.
لعبد الكريم الطبال ينتمي إلى جيل،
المنشآت، مع احتسابه تاريخياً على جيل
الخمسينيات. وأحمد محمد حافظ ينتمي إلى
جيل المبعينيات. ووفاء المراني تنتمي إلى
جيل الثمانينات. وحسن الوزاني وعبد العزيز
أزغاني ينتميان إلى الجيل الجديد من
الشعراء، جيل التسعينيات.

وهذا التحقيب الجيلي يظل يلاحقنا كلما
رماا نتصل منه، تكونه يشكل معياراً
إجرائياً لا ندحه عنه تلميز بين الشعراء

وتلك علامة على حيوية الشاعر وتجده.

ولعنون لأخير ديوانه (بعد تجنية)، دال في حد ذاته على ترسم أبياني شجيرة لشعرية لطيل، وتحونها من قضيا: الإنسان والوطن الكبري، إلى القضايا والأشياء لصغري، إلى همسات ولمسات الطبيعة وتخصيلها البكر.

إنه نوع من «الكفاف» الشعري، العفيف والرهيف، هذا الذي «يرضاه» الشاعر نفسه. ولنقرأ على سبيل التمثيل والتكليل، قصيدته (الكفاف اليوم).

إمامة

تمر فوق البيت

مقلقة بالياسمين

نمحنى واحدة

ثم تغيب

في بقية السماء

وطائر

ينزل فوق السور

يحمل من سيأتي رسالة

يزفها إلي

ثم يتب

في بقية الجبال.

وطارق

يفتح جفني، حالما وراعتنا

بهيلي ريشا

وصوتا من بياض

ثم بهيم

في بقية النهار. حص. 50-

51

جمل قصيدة وقصائد شذرية وموضوعات صغيرة وحميمية، ولغة شفافة ومنحلة، مسكوكة بأناة وذوق رفيع، وإيقاع عروضي من لا يتخلف ولا يتلغا. تلك هي

سمات المختلف في مؤلف الطيل ورهنة لشعري. تلك علامة على لقطة الشعرية من الأشياء الكبرى المنكسرة، إلى الأشياء الصغرى، الحميمة والمنسية. ولا عجب! ففي الجرم الأصغر، ينضوي الجرم الأكبر.

ويواصل الشاعر أحمد محمد حافظ، ذاك الرهن الشعري السبعيني، بقوسه المتميزة أدء وضاء ودلالة، حيث يغنو رهنة اللغة هو رهن القصيدة بأكملها. وهو ما يحققه الشاعر السبعيني أحمد محمد حافظ في إصداره الشعري ذي العنوان القرد (كيمياء). وحق، إنه اسم على مسمى وعنوان دال على مدلوله. ففي هذا الديوان الجميل والجليل، صناعة شعرية حاذقة ومتروية، هي أقرب ما تكون إلى التفاعلات الكيميائية الدقيقة والمحسوبة التي تقتضي صبرا وأناة ومهارة، كم تقتضي ذاكرة أديبة وتمرسا بنصوص الشعر العربي، كنصوص غائبة مغذية للنص الجديد ومعجزة نطقاته.

ولا غرو، فالشاعر أحمد محمد حافظ، سليل مدرسة المحاطي الذي يهديه إحدى قصائده (فاتحة الحروق)، متفاعلا ومتعاصما مع رائعة الفقيذ (الحروق).

وهو أيضا صنو ورصيف للشاعر الفقيذ عبد الله راجع الذي يهديه هو الآخر، مرثية رائعة بعنوانه (ترتيل الموت والشهادة).

ولا يهدي الشاعر من ذوب روحه، إلا لمن كان أقرب إليه من حبل الوريد، والطيور على أشكالها تقع.

وحافظ ناسك آخر سبعيني في محراب الشعر، يكابده في صمت، ويصلي له بخشوع، ولا يلبه للوضوء والأضواء، وذلك يدين الشعراء الأصلاء والأعمال الجيدة مأكثة في الأرض، مهما طغى من حولها الزبد والهباء.

في (كيمياء) أحمد محمد حافظ، رؤية شعرية متماسكة ومنسجمة، وموضوع شعري ساخن ومتلزم، ولغة شعرية جزلة وريفة، ولقدارت على ترويض العروض الخليلي وتوظيف مخزونه الإيقاعي.

نقرأ على عيين المثلث المقصع السلي
مضونه (قلعة المنفى) التي يهنيها في روح
المناضل عمر بنجلون.

- (للندى عيان:

عين تسبيح الشرخ إكليلا

وعين تسرج الأيام أهدابا

على جفن الأماني حين تغنو بسمة

أو حلقة الحزن فينا وصدى الموج
صدانا

هكذا وجهي ولوني فسقي

وكلانا شارب في الهم بقاء

وكلانا مزهر في الغم جرحا

يسوي بالدم أحلاما وجرحا

يعرف التاريخ أنغاصا على ناي
الزمان

فاستشق حزلي بيابا

أيها المفصول عن عصر توالي

ص. 68-69

لقد بقي شعر حافظ (وفيهِ شيء من
حافظ!) مؤثقا ومنسجما مع ذلك الإيقاع
السبعيني الباسل، لغة وروية ودلالة ورسالة،
متجددا ومتحولا في صيغه وصوره وانساقه.

في سياق رهانات الزمان الشعري، ثمة
رهان فريد وجديد في الإنتاج الشعري،
تشرعه لنا بجسارة ومصاراة الشاعر وفاء
العمراني، في ضميمتها الشعرية الأخيرة (فتة
الأقاصي)، على غير سابق منوال أو مثال.
والإبداع الشعري على الدوام، هو صنفو
الفتة والدهشة، ونقيض للرتابة والألفة.

فرادة وجدة هذا الرهان، كامتنان في
هذا القرن الإبداعى الأنيق الذي تعقده
الشاعرة بين الكلمة المطبوعة لمسموعة،
بين عرس العين وعرس الأذن، خلافا لذلك،
القرن الذي عقده بعض الشعراء في أوساط
السبعينات، بين الإبداع الشعري والكتابة
الكاتيفرافية، من خلال كتابة مضاعفة طباعيا
وبصريا.

ورهن شعري هذا، في تجربة (فتة
الأقاصي) محكم الشراك ذكي المقصد، لأن
صوت الشاعرة في الكاثيت الشعري الذي
يشغل أن المنقبي ويجتنب لفتة الأقاصي
على مدى اثنتي وأربعين دقيقة، يشكل في
حد ذاته، لا محالة، قصيدة ثانية صائته
مضافة إلى القصيدة المكتوبة الصامتة. أو
بعبارة محددة، يعود بالقصيدة الشعرية إلى
بكارتها الإبداعية الأولى وطبقها الإنشادي
التليد. لهذا نعتقد مبدئيا، أن وفاء العمراني قد
أحسن صنعا ولم تشذ عن القاعدة الشعرية
العربية المطردة، حين أنشدت شعرها
بصوتها ولهااتها، محيبة بذلك تقليدا ومشرعة
جديدا، حين زلوجت وأخت في ضميمه
شعرية واحدة بين الكلمة المطبوعة والكلمة
المسموعة.

والأقصى والأناى والألفن، هو ما
يشكل عصب هذه المجموعة، روية ولغة
ورهاذا، تقول في قصيدة (فتة الأقاصي) /

أعرفه (ما يملكني لا

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

أعرفه لا أملكه.

وفي ديوان عبد العزيز أرغاني (لا أحد في النافذة)، تتضبط القصيدة أحياناً، كما ينضبط معها العالم، في مطربين.

نقرأ في نص / نثره بعنوان (العالم) /

- لطور بقرا صمته

ومسافرتائه إحص. 51.

وعبد العزيز أرغاني، ولحد من أنشط وأشعب الأصوات الشعرية الجديدة، احتكر لنفسه أسلوباً خاصاً في الكتابة الشعرية، قوامه البساطة الملوغمة، والسخرية المروعة، والرصد الذكي - اللاذع لتفاصيل اليومية والمعيش، والمغيب في حنايا الوجدان.

ومع ولعه بالتفاصيل والجزئيات الخاصة المتروعة بالدلالات، يضع العالم برمته أحياناً في قفص الإدانة والاثام.

نقرأ له في نص بعنوان (خفة العالم) /:

- (ماذا يبدو العالم مزهواً

بخفته ؟

هناك من يرغب في إتلاف

بذبه

في الرهان

هناك من يخرج إلى

الفرصة

بشائم شاسعة

ومن يشهر ناراً

في وجه عيصات

صغيرة.. !

ولأن الجميع ذهبوا في

ذات الحرب

ثم بقي غير ضجيج الحمقى

لتجرعه، نعمة

واحدة. إحص. 21-22

هذا هو العالم، وهذه هي الرؤية الجديدة له، لدى «الحصنية الشعرية الجديدة» وهذه هي القصيدة الجديدة تخرق قوانين القصيدة

الشاعرة إذن، مفتونة بالأقاصي في كل شيء، سيما في الشعر، ولا ترضى بما دون تجوهره وبروقه وعوده، من هنا نمزج الشاعرة في (فتنة الأقاصي)، بين شعرية اللغة وشعرية الصوت وشعرية التشكيل والصورة.

والجملة الشعرية عند الشاعرة، كثيفة، شذرية، ومصقولة، تتلقى مفرداتها من المعجم التراثي تارة، ومن المعجم الصوفي تارة ثانية، ومن المعجم التداولي الحديث تارة ثالثة. وقد تذهب بها فتنة الأقاصي أحياناً، إلى حد التصرف الخاص في الكلمة نحواً واشتقاقاً، متأثرة في ذلك لا ريب، بتجربة أدونيس مع اللغة واجتهاده فيها، تأثرها بالمعجم الصوفي، وبخاصة النظري. كما تبدو الدلالة عندها أحياناً قسبية وعصبية على المثقفي، وكأن ما يهم بالنسبة إليها، ليس هو المعنى الشعري أو الإحالة الشعرية، بل القول الشعري في حد ذاته، كمتعة أو عوالة لغوية جمالية، وكبوح حرة - مفضيضة يهيم الوجدان واللحسد. وهذا قدس يكاد يكون مشتركاً بين شعر الثمانيات وثمانينيات التسعينات.

ومع الإصدارات الجديدة لشعراء الجيل الجديد، جيل التسعينات وأواخر الثمانينات، بدأ جلياً للعوالك وكان هدنة ما، قد قامت بين الشعر الجديد والقضايا الساخنة الكبرى، كما قامت الهدنة بينه أيضاً وذلك، الإيقاع الشعري الساخن والمشحون، وانكفا الشعر على ذاته، ينسب في تفاصيله وشؤونه الصغرى، ويبحث لنفسه لغة جديدة وأساليب مغايرة.

لمت إلا صوتاً

لتاريخ أنهكه

نخب الجنوب. إحص. 25

تفتت اللغة الشعرية عند الجيل الجديد، وتشتطى شطأً على الورق، كما تفتت العالم في رؤيته ويفقد توازنه وتمسكه ومعدنه.

صفحة عن الحدود الفاصلة والمائزّة بين الشعر والنثر.

وتلك مغامرة إبداعية، غير مأمونة العواقب، والذي يخرق أو ينغي قانوناً، نون أن يخلق ويؤسس قانوناً بديلاً وعدولاً، يظل أبداً مرواحاً في المكان، أو قافزاً في الفراغ.

إحالات وهوامش:

- 1/ - بعد الجيلة / عبد الكريم الطباع
إبداعات مشقة شعاع.
مارس، أبريل 1998 - طنجة.
- 2/ - كيمياء / أحمد محمد حافظ.
مطبعة المعارف الجديدة - الرباط.
ط 1-1996
- 3/ - حنة لأفاني / وفاء العمراني.
منشورات دار الرابطة - الدار البيضاء.
ط 1-1997
- وقد سبق لي أن قدمت هذه التجربة عقب حضوره بدار البيضاء. وهذه لطوف من التقديم.
- 4/ - هنية ما / حسن الوراني.
منشورات اتحاد كتاب المغرب - ط 1-1997.
- مطبعة المعارف الجديدة - الرباط.
- 5/ - لا أحد في البنية / عبد العزيز أرغاني.
فريقا نشر، ط 1-1997.
- 6/ - عبدة (نحسانية الجديدة)، أطلقها للكاتبة المصرية إينوار الخراط، على التجارب الإبداعية الجديدة التي يمارسها الأبناء الشباب في مجال الشعر والسرد، وصفة (النحسانية) بصدد هذه التجارب، أقرب وأصب من مصطلح (الجبل) الكثير الروايات.

لجديّة وتنتهك حرمتها وتخلخس توازنهـ
ونضامها، وتخرج نسلها ساخرة وسائرة.

هنا يقصص المختلف مع المختلف، ويذهب باختلافه ورهانه إلى آخر المدى.

وتستثير ليدنا رهانات النحسانية الشعرية الجديدة، جملة ملاحظات نوجزها إيجازاً في الأسطر التالية /

لقد أضحت اللغة الشعرية، أو بالأحرى اللغات الشعرية المتكاثرة المتواترة، أكثر تحرراً وتخففاً من قيود الشعر وضوابطه النحوية والبلاغية والإيقاعية المميزة له كلفة ثانية وراقية، واقتربت هذه اللغات المختلفة والمتنوعة في الآن ذاته، من اللغة البسيطة والعادية، المتداولة شفوياً وكتابياً، وضاعت الزوايا والأبعاد بالرؤى الشعرية، وتشتطت إلى رؤى نووية ومفكرة، تلامس وتلتحق بموضوعات صغيرة، وشوغر ذاتية وخاصة، وتلتقط الجزئيات والمفردات الهامشية والعنسية، حافقة على ما حولها وساخرة مما حولها، سخرية مؤنة وللاعية، تخفي كثيراً من التثمر والاحتجاج، وأصبح «اليومي» و «المعيش» بذلك، هو مادة هذا الشعر وحقل دلالته وإشاراته وصوره. من هنا طغيت «النثرية» على هذا الشعر، كشكل ملثم ومشاكل لهذه النثرية اليومية، الموهلة في تفاصيلها وجزئياتها، وهذا بالضبط ما يمثل «كعب إيفيل» التجريبية أو التجارب الشعرية الجديدة، ونقطة الحساسية والساخنة، حتى لا أقول مازقها وضائقتها.

فالشعر، كما هو معلوم، هو التعبير الفائق عن الشعور الفائق والانفعال الفائق بالحياة وأشياتها ورموزها. أما اليومي والمعيش فإنه أنسب شكل أنبي لها، حسب نظرية الأنواع الأدبية السارية لمفعول، هي القصة القصيرة، وليس القصيدة الشعرية.

ويبدو من خلال قراءتنا ومناقشتنا لإصدارات الشعرية الجديدة، كأن الشعر الجديد يضرب صفحاً عن الحدود الفاصلة والمائزّة بين الشعر والسرد، كما يضرب

سؤال الوزن عند شعراء « الطليعة »

د. الطاهر النماحي - تونس -

على سبيل التذكير نقول عن « الطليعة » إنها كانت تلك الحركة التي ملأت الساحة الأدبية التونسية في موقى الستينات ومطلع السبعينات والتي اضطلع بها شباب في الأساس كان جلّ عنصره يتردّد على كلية الآداب، ولغزها منقسمة وخصّصت داخلها فيه عوامل الثورة والإحباط، ومثلت نقطة تقاطع بين أصوات جمعتها، على اختلافها، شعارات التجديد والتجريب والثورة. فقد عرّفت « الطليعة » نفسها بكونها حركة أدب تجريبي وجاء في بياناتها أن: « العدو الألد للتجريب هو التقليد » (1).

واختيار هذا المنهج وضع أصحابه وجها لوجه مع كلّ ما اعتبر « ثابتاً » و « نهائياً » و « سمردياً » وغير قابل للتبدّل. فالتجريب في أدب كس في علوم يفترض التجردّ الكامل من الأحكام المسبقة. وعرف الطليعيون الألب على لمن يعصم بالقول « إنه الضدّ تماماً وهو أوج الرفض لكلّ جمود، لكلّ تحجر ولكلّ وقوف » (2)، وعرفوا لأدب الصلّاعي بكونه هو الذي « يفسّر القواعد المتعارفة ويحطّم الحواجز الألفية التي يتوصّع عنها الناس » (3)، كما عرفوه بالقول إنه « تجاوز أبدي لأنه يتضمّن الحيرة في أعماقه » (4) و « عدوان مستمرّ على القاعدة والمقاعد والقيود والنقاع والتعقيد والعقد والمقائد والتعقيد وذو القعدة » (5) وأخيراً هو « ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي » (6).

وانطلاقاً من هذا المفهوم عرفوا « الخلق » بالحرّية التي « لا تعرف الحدود ولا تعرف بالقيود » (7) وقالوا إنّ « القواعد ليست سمردية... » (8).

ودعوا إلى ضرورة استبدال جهاز الاصطلاحات الأدبية التقليدية إذ راو في « أدب » و « أنيب » نفعة خرافية (9). وأطلق الشعراء منهم على شعرهم لافتات ضمنية من قبيل « غير العمودي والحرّ » و « قصائد مضادة » و « شعر لا يعتمد التفعيلة » وأعلن الجمع « أن الماضي لا يعود ولن يعود وأنّ التقيد لا يمكن أن يتحوّل إلى لحم طري... » (10) وهكذا شكّلت « الطليعة » لحظة من لحظات السؤال الكبيرة خلال القرن الحالي بل يحقّ اعتبارها الثانية، تونسياً، بعد اللحظة الرومنسية في الثلاثينات.

كنظ معجم لحركة بن بما مدره ترفض وتنقض وتحيرة وتبحث وتمراجعة ومنا
التسؤل إلى كل شيء، ولم تترك رده نورنها حول الشعر. وكان سؤال لوزن هم لأسئلة التي
أثيرت وض الشعر - « يتبعهم الغوون » - وضوا - وهم يسهرون جزاها ويختصمون.

فما هو محتوى مثنوننا وكيف ضرح شعراء الطليعة هذا السؤال وماذا كان فحوى إجابتهم
وفهم التفقوا وافترقوا وما الذي أخيرا أنجزوا ولم ينجزوا ؟

أخصينا ثمانية عشر اسما نشروا أتم « الطليعة » تحت إحدى لافقاتها الشعرية أو انتموا إليها
بصورة من الصور، لكن سبعة منهم فحسب كانوا محور السؤال المذكور، سؤال لوزن، هم
على التوالي:

* محمد الحبيب زناد في: المجزوم ب « لم » - دار الثقافة ابن خلدون 1970.

* الطاهر الهامي في:

- الحصار، الدار التونسية للنشر، 1972.

- كلمات بيانية، الفكر والعمل الثقافي (1969-1971)

- محاضرات ومقالات منها خاصة « قضية الشعر العربي »، الفكر، ديسمبر 1971.

- دراسة عروضية لديوان أبي تقاسم لشابي (كيف نعتبر الشابي مجددا)، رسالة جامعية
نوقشت في أكتوبر 1972 ونشرت في طبعها الأولى سنة 1976 عن الدار التونسية للنشر.

* محمد مصعولي في:

- رافض والعشق معي، الدار التونسية للنشر، 1972.

- كتابات أخرى (الفكر، العمل الثقافي...).

* فضيلة الشابي في: روائح الأرض والغضب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
1973.

* صالح القرمادي في: اللحمة الحية، دار مرام للنشر، 1970.

* محمود التونسي في: نصوص متفرقة (الفكر - ثقافة - العمل الثقافي...).

* سمير العبادي في: نصوص متفرقة (الفكر - ثقافة - العمل الثقافي...).

بيد أن الرباعي الأخير لم يطرح بصورة مباشرة سؤال الوزن وتولى طرحه مكانه:

* توفيق بكار وهو يقدم ديوان القرمادي تحت عنوان « شعر لم يغتسل بإيريق ».

* محمد صالح بن عمر في: « لمحة عن الاتجاهات الشعرية الجديدة بتونس » (الع. الث.

1972/6/9 وكتابات أخرى مبنوثة بين مناسر الحركة.

* البشير بن سلامة في: « تلقينية ليست وحدة يقاعية » (تع. ثث. 10/24 1969 و »
الجديد في شعر غ. الع. و شحر » (تع. ثث. 1970/02/27 وغيرهما من تفصو التي ضمها
فيما بعد كتابه: اللغة العربية ومشاكل الكتابة (1971).

وقد أفضى بنا فحص هذه المصادر إلى تبيين أصناف أربعة من الشعراء في علاقة بسؤال
الوزن:

الأول طرحه في شعره وخارج شعره (الهامي).

والثاني طرحه في شعره (الزائد).

والثالث طرحه خارج شعره (المصمولى).

والرابع لم يطرحه وتكفل القاد والدعاة بالمهمة (الرباعي المنكور).

فهم شعراء تنصبة الوزن ذلك تفهم التذرع الذي حصر دلالاته في موسيقى الإصار القائمة
على عروض الخليل والذي اختزلته القولة الشائعة:

« الشعر كلام موزون مقفى ». ومن ثمة كان رفض الموزون عندهم يعني رفض النظم على
بحور الشعر وتنقيلاته والخضوع لسننه وتقاليده، سواء أكان « عموديا » أو « حرا » ولعل
أطرف ما في الأمر هو تحويل النص الأدبي عن نفسه إلى ميدان قول على القول، وجدال نظري،
فقد يعترضك في غضون النص الشعري من هذه لطاهرة مقطع بكامله مثل هذا الذي ينتهي
على وقعه « ماء وطن » (11) للزائد، بعد أن يعبت بنظام الأشياء ويعربد، فيقول معرضا
بالعروض وأمله:

وقد يعترض المعترضون

من عارضى الأرياء

والعروض العريضة

والعروض المريضة

ومن العوارض

ومن المحافظين على الأعراض

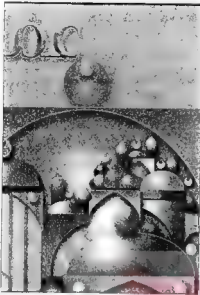
بأن كلامي هذا غير موزون

فيه لحن فهو ملحن

غير قابل للتلحين

فأقول لهم:





يا ناس
يا ناس
أنا لست خائن
وما أنا ببي ثومن
بما
إلما
أنا رجل حسن
كلامي مرسل معجون
فيه ثورة وجنون
كلامي من ماء وطن
في القرن العشرين
وأنا حزين
بهزني للنحاس

ثم يظل هذا الهاجر مقيما عند صاحب «المجزوم بلم» يطفو في مقام الثورة حين تنهاى جميع القيم بما فيها قيم القريض. وهاهو يتوق الى نقل إيقاع البحر داخل «بكاية البحر» (12) فيكون وزنها البحر الأبيض المتوسط، هذا الجار الذي اختطف له:

أعطني من ملحك يا بحر
أعطني الأحزان
رثني بروى العميان
أسمعي ضجيج الألوان
أعطني من ملحك يا بحر
شوش علي الأوزان !!

ويقفز سؤال الوزن إلى غلاف باكورة أشعاره، «المجزوم بلم» حيث نقرأ: «أنا لست المتنبئ ولا الشابى».

أنا من مدينة المنستير (...) هذه بعض أشعاري تنقصت بها وقد امتزجت بأذني أنغام الشوارع». وفي أشعار محمد الحبيب الزناد تحضر الشوارع فعلا، شوارع تونس العاصمة،

عبر أصوات بعثتها وشرتها. شره الملايين تقديمة (لروبليك) وقد خستهم بـ « نداءت في صبح تمدينة » (13) وياعة نسجتر من خلل « يتبع لسوقر » (14) ومسحي لأحنية كما في « الثنيات الصغير » (15) وغير هؤلاء من المهتمين الذين تقع عليهم عين الشاعر بالمقامي والملاهي أو تنتأهي إلى ألكه أصوات بعضهم يعرّ صباحاً تحت نافذة بيته الذي كان يقيم به في شارع 18 جانفي بتونس العاصمة أو يتولى بنفسه ترجمة المكتوم والمكبوت الذي يجيش داخل صدر البعض الآخر.

ويحتضن نصّ الهامي بدوره مسألة الوزن التي تتخذ عنده أشكالاً مختلفة فتارة هي تعريض مخرب « ماقولة سيدي القاموس » (16) التي منها قوله:

والشعر كلام موزون مقفى

ماء سلسيل

وعسن مصقى

وبالقصيدة « العمودية » (17):

قصيدة عمودية

عمودية أفقية

نفائة في العقد

حمالة للشر

وجالبة للكد

تأصلي العدا

تضرب عليّ الحصار

تلعني من السير

من السير بحرية

وتارة « محاكمة » (18) يتخللها الشاعر ويتخلل لسان الاتهام فيها يقول:

شعرك لا وزن له ولا منطق فيه

كلامك الجهل والثي

وأنت رجل خلواض

تغلي للريح



وتبني القصور في إسبانيا

لكن صاحب « الحصار » خاض معركة الأوزان خارج النص الشعري أكثر مما خاضها داخله، فأنجز، فضلا عن المحاضرات والمقال، بياناً (Manifeste) نشر حلقاته تباعاً في مذابر الحركة بين 1969 و1971، تحت عنوان: « كلمات بيانية في غير العمودي والحر » وضمها نظرتة إلى الوزن ورؤيته البديلة، كقوله:

- « نرفض البقاء في حدود الرؤية الضيقة لمألوف الوزن... ونطمح إلى إرساء لغة شعرية جديدة » (كلمة بيانية أولى: الفكر، نوفمبر 1969، ص87).

- « الوزن نظام نظري لا يعبر عن الحقيقة الإيقاعية الكامنة في اللغة، والذي « وزن » يفقد الكثير من تلك الطاقة ». و« تجربة « شعر » اللبائية سقطت في النثرية والإبهام، كتب أصحابها « قصيدة النثر » ونحن نكتب غير العمودي والحر، نخوض تجربة مغايرة، نصر على ترجمة الحياة شعراً » و« المضمون يفرض شكله، شكل مضمون يولدان معاً... كلاهما يستوجب المعاناة وإلا فأين تمام الخلق؟ » (كلمة بيانية ثانية: الفكر - جانفي 1970، ص56).

- « موسيقى هذا الشعر ترتد إلى مصدرين: الضيقة الكامنة في اللغة + الذائع الصوتي في العصر » (كلمة بيانية ثالثة: الفكر - مارس 1970، ص94)

« الشعر الجديد ليس مجرد خروج عن الوزن ولا فنك شعر أو مثاعر أن يدعي أنه ابتدا به حياته » (كلمة بيانية سادسة: العمل النقابي 71/07/30، ص4).

ولم يقتنع الهامي على خلاف أصحابه بالتصنير والتفكير، فحاول تطوير طرحه لمسألة الموسيقى الشعرية، وتجلي ذلك في عملين رام بهما نقل الدعوة إلى منبر ملتقى « هواة الأندب » حيث ألقى محاضرته « قضية الشعر العربي » (19) وزعم أن « بإمكان العربية أنبية موسيقية جديدة » وأن « غير العمودي والحر شعر مقطعي - نبري Poésie Syllabo - accentuelle جامع لخصائص الفرنسي والإنجليزي، ثم إلى مدارج الجامعة حيث تقدم بدراسته العروضية لنيوان الشابي واستخلص أن « أساس الموسيقى في الشعر ليس الوزن بقدر ما هو انصوت... » (20).

أم محمد المصموني فقد عبر عن موقفه من هذه المسألة في نصوص: سبقت ظهور « الصنعة » وأفرزها المناخ الذي هي لها، مناخ الستينيات، وأخرى واكتها، فمبكر عن نصاحب « القصائد المضادة » أن « الإنسان الوزني الخليلي الموح القافية لا تكمن روعته إلا في الماضي... ليست في الأوزان أو في قاتب دون آخر » (22) وأن « شعر الأصل رؤي - ومن هذا فهو أسمى من أن يخضع لقاعدة أو قانون إلا القاعدة التي تقتضيها تجربة « شعر » وتكون الذي يسته فيض « شعر » بمضق حرية » (23).

وهكذا يجد الباحثون عن نظام يقاوي جديد أنفسهم في تقسيم أمام رفض المصموني لأية قاعدة وأي تعديد أصلاً، فقصيدته المضادة « كناية تجريبية راقصة للتحديدات الجاهزة وكلّ التحديدات الممكن إحدائها مستقبلاً » بن يجب القول بـ « استعالة التحديد الجامع المانع » (24) و « خلافاً للمعتاد، الإيقاع الجديد ... هو إيقاع غير منفصل عن الصورة الشعرية، فهو إذن إيقاع لا يقصد لذاته، بل لتفخيم الصورة وترجمة ألوانها وضلالها وأصواتها بواسطة إيقاع شبه عفوي، يجعل القارئ يرى بأنّنه، ويسمع بكافة حواسه... »

فالخلق لا يتحقق في عبودية القواعد، والشعر العبري فوق كلّ قانون لأنّ وزنه الخالد هو التجربة الصميمة، وقافيته هي نبض الحياة، أمّا مقدس أصلته فهو « الإنسان » (25).

وغير بعيد عن حجاج الشعراء كان حجاج الواقفين وراء الحركة أو معها بالتفكير والتعريف والنقد. فالقرمادي - في ما يقدّم توفيق بكار - « نوى عنكوش البلاغة بينين خشتين » وشعره « عديم الوزن قليل القافية وهو مع ذلك شعر والشعر إذا أثرت عنه دربكة الأوزان وتصفيق القوافي ظلّ شعراً لأنّ الشعر بالجواهر والروح (...). والشعر العصري ميزانه تفعيل الحياة لا تفعيله لخليل... » و « توقيع العصر مكسور متورّ بلا انتظام بلا المصباح لا مستفعلن ولا فعولن ».

هكذا شأن الشعر الحقّ ابن، قرين الحياة، والعصر، ثم يصعد المدافع وثيرة مجادلة السائد ويضيف محتجاً بهذا الارتباط الوثيق:

« وبعد فاصل الشعر عند العرب الحداء والحداء فذ على وثيرة الإبل في سيرها. أفيركب الشاعر من اليوم السيارة والقطار والناظرة ويرنّ نحطو الجمال؟ (...) والشعر العصري موسيقاه قعقة الدواليب في المعامل وأزيز محركات السيارات في الشوارع وخوار الباخرة تدخل الميناء ودوي الطائرة تحلق في السماء (...) ودقة المهراس فوق رأسك في الشقة فهو شفتك (...) وتصفيق المصفيق وأله الجائعين و « تمرطيق » الطاعمين ونقات القلب وسكوت الضمير. موسيقى حسنة لا هرمونيا ولا سمفونيا (...)، نشاز في نشاز بلا قافية ولا ترجيع. لقد فات عهد يا ثلّي » (26).

وعلى النغمة نفسها يعزف محمد صالح بن عمر والهادي بوحوش في ثلاث حلقات من فصل بعنوان « موسيقى شعرية جديدة » (27).

فـ « ما دامت النغمات والإيقاعات التي تتضمنها البحور الخليلية مستوحاة من المحيط الصوتي الحاملي فلا بأس إذن إذا تعلقت همّة الشاعر التونسي الجديد سنة 1970 بتطوير موسيقى الشعر العربي قصد التعبير عن معطيات الحياة الجديدة... » التي تولّد « مقومات الشخصية التونسية » بتراتها الشعبي ولغتها العربية وبُعدها الإفريقي. والشعر الجديد يستعيد من هذه الروافد الثلاثة في تشكيل مبناه، وتحديد معناه، وهنا راح الدارسان يبحثان عن صدى موسيقى الجاز التي يتعاطاها الفنانون الزنوج، بالعودة إلى قصائد « غير العمودي والحر »

ونفكيك بنيتها الإيقاعية. وفي الوقت نفسه يعيب ناقد « الطليعة » - بن عمر - على بقية المناحي الشعرية (التي كان يتيحها التونسي والعيادي والمصمولى خاصة) أنها لم تُعر أهمية لمسألة

« الأصالة » وهي تتجسد شعرياً في الحفاظ على عنصر الموسيقى الذي حافظ عليه « غير العمودي والحر » (28) فاستحق تمثيل « مرحلة الخروج من الوزن الكلاسيكي » (29) وتشكيل « نواة لشعر تونسي أصيل » (29) بل يذهب بن عمر إلى حد نفي صفة الانتماء إلى الشعر عن « القصائد المضادة » (30).

أما بن سلامة فقد انطلق من أن « عبقرية العربية لا تكمن في أوزانها بل في نحوها فقط » (31) ومن كون « الوزن الواحد لا يحتمل إلا تجربة واحدة » (32) و « التفعيلة ليست وحدة إيقاعية » (33) و « موسيقى الشعر الجديد حاملة إيقاعات وموسيقى النقص التونسي » (34) وارتأى « دفع الشعر النصيب إلى أن يستمد من أوزان الشعبي كالبورجيلة وغيره... لأن هذا الأدب يترجم في الحقيقة عن أصالتها ويعبر في هياكله عن هيكل الحياة فينا... » (35) وعرض بن سلامة مشروع التطعيم الإيقاعي هذا على عبد المجيد بن جتو الذي كان مهتماً بأوزان الشعر الشعبي وفي الآن نفسه يقرض القريض.

وبعد، فإن الإجابة على سؤال الوزن ظلت عند البعض من هؤلاء عامة وضبابية وقيد التحسس، بقودها هاجس المطابقة بين يفاع الشعر وليفاع العصر، فيما حاول البعض تعميق النظر في المسألة والحديث عن بديل يحذر به عروض الفيل، وسكت البعض الآخر، وهو يروم كتابة « النص » (36) ويتوحي « موسيقى الأفكار » (37) أو ينظر إلى الموسيقى الشعرية باعتبارها « مجرد صيغة تعبيرية كغيرها من الصيغ الأخرى يمكن الاستغناء عنها تماماً واستبدالها بصيغ مستوحاة من الرقص أو المسرح أو المينما » (38) ولئن ظل صاحب « القصيدة المضادة » يرفض نسبتها إلى النثر والشعر معا ويعتبرها مجاوزة لكليهما فإن أصحاب « غير العمودي والحر » ما نفكوا يكونون أنهم، وهم يخرجون على نضام التفعيلة، يلزمون كتابة الشعر، ومن ثمة يخالفون « قصيدة النثر » لأنها « سقطت في النثرية والإيهام » (39).

قد اتفق الكل في مبدأ الثورة على القديم، وفي مستنداتها ومبرراتها التطور، النسبية، الخصوصية - العصر، الحياة،... لكثهم اختلفوا في صيغة البديل وصياغته بين من كتب كتابة ومن اختار لها شعاراً يدل على منحها، بين من أحسن بالضرورة الإيقاعية الجديدة ومن جاوز الإحسان إلى الوعي وحاول التقليل.

بيد أن الإجابة ظلت، رغم صدق النوايا ومشاريع البحث، معلقة، وظل سؤال الوزن قائماً كما لو أنه يصرح، وذلك لسببين، فيما نرى:

الأول: مناقضة فكرة النظام (الموسيقى الجديدة) الذي سعى وراءه بعض شعراء الحركة ونقادهم لمبدأ التلقائية ونقض النظام الذي شفقوا منه، بدءاً عن استقلال مضمون كل نص شعري بشكله الإيقاعي الخاص.

وقد كن وضد أن هؤلاء تجرؤ - تحت وضوء لإربك نذي كن يمزسه لخصوص - إلى
 من غير المنل أن لم يكن مستحيل. وتغضو منصفاتهم.

الثاني: عدم تسع شعراء الحركة ودعتها بما ينزم من معرفة التراث حتى تتسلى لهم مواجهة
 الضغط بنفس الثقة التي جعلت أبا العتاهية يجيب في مقام ممثل: «أنا أكبر من العروض». لقد
 عاقت هذا الشباب الذي اضطلع بالتجديد قلة نطاعه على تراثه ومن ثم سطحية استخدامه له في
 تشريع مشروعه الحداثي.

وينبغي الإقرار الآن أن إعادة قراءة هذا التراث (النقدي والشعري والسردية...) كانت مهمة
 ما تزال في بدايتها، بل كان النظر إلى ماضي الذات القومية يضعه الأزدراء أحياناً أمام طريق
 الحاضر الأجنبي، ولو أتيح نجين المتنبئات وأوائل السبعينات هذا الذي أتيح للجيل اللاحق لأمكنه
 أن يدرك أن الوزن عند القدماء أنفسهم لم يكن يمثل عنصراً حاسماً في الشعر ولا كان الشعر
 كله «موزوناً مقفى» على السمت الخليفي (40). وهكذا لوجد في المنجز النقدي والإبداعي القديم
 شواهد عديدة. ولعله من طريف المصادف أن يكون المناخ الذي أنجب «الصلبة» نفسه وراء
 انكباب باحث مثل كمال أبو ديب للجواب على السؤال الذي أرق شعراءها ونقادها:

سؤال الوزن (41). فقد عاد إلى تراث الشعري العربي في ضوء الدراسات الإيقاعية الحديثة
 وراح ينحو «نحو بديل جزري لعروض الخليل...» قائم على التبر، منطقاً من كون العروضيين
 العرب أخفقوا في التفريق بين الوزن والإيقاع وقصروا حديثهم كله على الوزن فلم يفهموا البعد
 الحقيقي لعمل الخليل وحوثوا العروض العربي إلى عروض كمي مخفيين بذلك بعده الآخر
 الأصيل: حيوية التبر (42) الذي هو العاطية الحقيقية الجذرية في إيقاع الشعر العربي (43).
 ومؤدى هذا البحث أن الموسيقى الشعرية العربية تنبني على عنصر أشمل وأعم من الوزن هو
 الإيقاع (44) الأمر الذي يفسر ظاهرة الخروج على نظام البحور المعروفة قديماً كما حديثاً.

لكن مشروع التعديد الجديد الذي شرع فيه كمال أبو ديب، شأنه شأن البدائل الأخرى التي
 رامت، قبله وبعده، تخطي نظام النغيلة، ظلّ حيراً على ورق ولم يشق طريقه إلى الحياة. فهل
 معنى ذلك أن هذا النظام من عبقريّة اللغة العربية كما يقولون لم أن صموده وبقائه من كونه
 صار عنوان هوية فلا محيد عنه إلا مقابل إحساس بتقاوم الوبت الحضاري والابتئات؟ أم أن الوقت
 لم ينضج بعد لمجاوزته؟ أم أن كل ما عليها من التنظيرات فان - ولو كان «طليعياً» - ولا يبقى
 إلا وجه القصيدة، فإما أن يقطع أو لا يقطع؟

الهوامش:

- (1) عز الدين المدني: الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، الفكر، ديسمبر 1969، ص 24.
- (2) عز الدين المدني: من استجوابه ب «العمل الثقافي»، 5-7، 1971، ص 2.
- (3) محمد صالح بن عمر: لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟، الفكر، ديسمبر 1970، ص 33.
- (4) عز الدين المدني: الحيرة والخلق، الفكر، أبريل 1969، ص 35.

- (5) محمد مصموني: القصائد المضادة تعجير دائم للتوالت، الفكر، أكتوبر 1972، ص 58.
- (6) محمد مصموني: من لقاء معه، مجلة ثقافة، ع1، شتاء 1969، ص 27.
- (7) عز الدين المدني: الحيرة والخلق، الفكر، أبريل 1969، ص 35.
- (8) عز الدين المدني: بين القصيدة التونسية الحديثة والقصيدة المصرية الجديدة، العمل الثقافي، 12-9-1969، ص 7/6.
- (9) محمد صالح بن عمر: تجاوز المفهوم الخرافي للأنث، الأليم، 1971/3/8.
- (10) عز الدين المدني: المقاييس والموازين، ثقافة، ع9، سبتمبر 1972، ص 15.
- (11) محمد الحبيب الزلّاد: المجزوم بلم، ص 32-33.
- (12) محمد الحبيب الزلّاد: المجزوم بلم، ص 6.
- (13) محمد الحبيب الزلّاد: المجزوم بلم، ص 36.
- (14) محمد الحبيب الزلّاد: المجزوم بلم، ص 23.
- (15) محمد الحبيب الزلّاد: المجزوم بلم، ص 12.
- (16) الطاهر الهمامي: الحصار، ص 80.
- (17) الطاهر الهمامي: الحصار، ص 38.
- (18) الطاهر الهمامي: الحصار، ص 100.
- (19) الطاهر الهمامي: الفكر، ديسمبر 1971، ص 14.
- (20) الطاهر الهمامي: كيف لعنبر الشابي مجددا، الدار التونسية للنشر، ط3، 1985، ص 148.
- (21) محمد مصموني: نحو قصيدة النثر، رافض والعشق، ص 100.
- (22) نفسه.
- (23) نفسه.
- (24) محمد مصموني: القصائد المضادة تعجير دائم للتوالت، الفكر، أكتوبر 1972، ص 64.
- (25) محمد مصموني: رافض والعشق، ص 100.
- (26) توفيق بكار: تقديم «اللحمة الحية» لصالح القرماوي، غير مرقم.
- (27) محمد صالح بن عمر والنهدي بوحوش: الفكر، جاتفي 70 وفيفري 70 وأفريل 70.
- (28) محمد صالح بن عمر: عن المجزوم بلم، أع، لث- 1970/7/3، ص 8.
- (29) محمد صالح بن عمر: منحة عن الاتجاهات الشعرية الجديدة بتونس، أع، لث. 72/6/9، ص 11.
- (30) محمد صالح بن عمر: عن المجزوم بلم- أع، لث. 1970/7/3، ص 8.

- (31) نبشير بن سلامة: تجنيد في شعر « غ. شع. ونحر »، تع. ث. 1970/2/27، ص 5.
- (32) نبشير بن سلامة: عودة إلى لغة شعر عربي، الفكر، مارس 1969، ص 2.
- (33) نبشير بن سلامة: الع. ث. 1969/10/14، ص 5.
- (34) النبشير بن سلامة: من امتجوانه - « ألفه »، 1975/5/20.
- (35) النبشير بن سلامة: الأسلوب واللغة لتجاوز، الفكر، مارس 1969، ص 2.
- (36) يقدم سمير العيادي « زجاج بن يثمت » بقوله: « هذا الصن نهر قصيدنا ولا أي آخر غير هنير حلي في خريف عرف نيل عيناك »، الفكر، ديسمبر 69، ص 11.
- (37) نبشير بن سلامة: بحالة ص 31.
- (38) محمد صالح بن عمر، بحلة ص 30.
- (39) شاعر يثمتي: كلمة بيانية ثانية، الفكر، جدي 1970، ص 56.
- (40) أنظر المعطيات التي يقدمها د. عبد الله محمد تغمي في « الصوت القديم الجديد، دراسات في الجنود العربية لموسيقى الشعر الحديث »، مصر 1987.
- (41) كمال أبو ديب: في لينة الأيقعية للشعر العربي، ط 1، بيروت 1974، وسبق أن نشرت نواة المشروع في « مواقف »، تموز/ آب 1972، ص 17-67.
- (42) اللبر (accent): « إشباع مقطع من المقطع بن تقوي إما إرتقاءه الموسيقي أو شذبه أو مداه أو عنة عناصر من هذه في الوقت نفسه »، علم الأصوات اللغة العربية - جان كاتير - تعريب صالح القرمادي، تونس 1966، ص 194.
- (43) المرجع قبل السابق، ص 230-231.



يعرف الشاعر - أزا باوند Ezra Pound - الصورة الشعرية بأنها: تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن. ويعرفها هوبلي "hwili" بقوله: إنها الشعور الممتد في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى، ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإثا تأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم أو النحت، وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى.

فالصورة الشعرية إذن كما يظهر من التعريفين السابقين أساسها عنصران متشابهان، لا يمكن الفصل بينهما في تشكيلها هما: العطفة والعقل (1)، ينشأ إحساس عاطفي ثم سرعان ما يتحول إلى فكرة لا يمكن لها أن تبقى مجردة، فتتسريل بسريال الخيال تحت قوة العاطفة، فتظهر في الصورة الشعرية الفنية، فالصلة إذن بين للصورة الشعرية ونفسية الشاعر صلة قوية جداً، وفي هذا المقال القصير سوف نحاول الكشف عن خفايا هذه الصلة القوية مبتعدين قدر الإمكان عن المتاهات والتعقيدات الفلسفية التي غرق فيها النقد الأدبي الحديث، وإذا كنّا كل مذهب أدبي غربي ينظر إلى الصورة الفنية نظرة تختلف عن المذاهب الأخرى، فبئس لنا نتكلم في هذا البحث الموجز على الصورة الفنية وفق مفهوم كل مذهب من هذه المذاهب بل سوف نتكلم عليها بصفة عامة مجملة، كما يترأى لنا من خلال كل هذه المذاهب الأنيبة (2).

وما أجرتنا أن نطرح بدئ ذي بدء هذا السؤال ليكون متصفاً في الكشف عن هذه

الأبعاد النفسية للصورة الشعرية

د. مصطفى البشير قط

جامعة المسيلة

تصنة تحميمة بين صورة شعرية ونفس لشاعر، هل لشاعر في صورة يحزن أن ينسج ذاته وفقاً للوجود الخارجي، أم ينسج الوجود الخارجي وفقاً لذاته؟ وبمعنى آخر هل يصف الشاعر ذاته من خلال الطبيعة أم يصف الطبيعة من خلال ذاته؟

إن هذين الموقفين الفنيين يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً (3).

في رأينا أن الشاعر يصف الوجود الخارجي الطبيعي من خلال ذاته، ذلك أنه يخلق الطبيعة لمختلف انفعالاته النفسية وعواطفه الذاتية، فيصف هذا الوجود الخارجي كما يتراءى له هو، ووفقاً لحالته النفسية، وتصويراته الخاصة، فيسقط ذاته على هذا الوجود الخارجي ليعود رمزا لنفسيته، نذكر أن المفهوم المعاصر للشعر يختلف عن المفهوم القديم، فإذا كان الشعر قديماً يعرف على أنه الكلام لموزون المقفى على النحو الذي نجده عند قدامة بن جعفر وعند ابن طباطبائي العلوي، فإن المفهوم المعاصر للشعر يختلف عن المفهوم القديم اختلافاً جوهرياً، فإذا كان النقد القديم أي ينظر إلى الشعر نظرة شكلية خارجية، فإن النقد المعاصر ينظر إليه نظرة ضمنية جوهريّة، فليس الشعر مجرد أوزان وقواف مرصوفة، بل هو كشف وإشراق يطالع النفوس فيعبر عن معاناتها بالأمها وأمالها، مفهوم الشعر المعاصر كما يحدده ت. س. إليوت El yote "هو خلاصة المعرفة البشرية" ويقول الشاعر والناقد الإنجليزي ورنز ورت Words Worth - في مقدمته لديوان "غنائيات" (4)، "إن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية" ذلك أن غاية الشاعر أن يعبر عن عاطفة أحسها، فتحول

تخاطفة إلى فكرة ذهنية، ولكي تظهر هذه الفكرة إلى الوجود لايت لها من ارتداء بصورة لغوية، فالصورة الفنية هي التي تحمّل الفكرة إلى المتلقين، والحقيقة النقدية أن الخيال الذي يتولد منه الصور الفنية هو ويند العاطفة، وبذلك فإنه لايمكن لنا أن نفصل بين العاطفة وبين الصورة، والشاعر الإنشائي الأصل الذي يعبر عن نفسه بصديق وإخلاص لايمكن له أن يجد صوراً جاهزة معدة للتعبير عن مشاعره وأفكاره، بل إنه يقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي يتولد تلقائياً مع الشعور نفسه أو الفكرة، وقد عرف معلوم البلاغة أن حفظ التلميذ للتشبيهات والاشعارات الجاهزة لا يصنع منه شاعراً أصيلاً، إذ إن هذه البلاغة لايت أن تبدأ حركتها من النفس فتثبت مع الشعور ولا تكون سابقة له، وليس هناك قائمة بالصور أو التركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتلقين حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه، ولو وجدت لصاغت كل أهمية للشعر، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء (5)، وبذلك ندرك أن هذه الصور الفنية ما هي إلا رموز لأفكار معينة تحمل في رحمتها دلالات نفسية معينة، فالصورة الشعرية تنتمي إلى ذات الشاعر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.

وفي هذا الإطار نفهم أن الصور الفنية لو صف الأطلال في الشعر الجاهلي ما هي إلا رموز لدلالات نفسية تنموج بها نفوس هؤلاء الشعراء، ذلك أن الشاعر من خلال وصفه لهذه الأطلال بما اعتورها من عوامل العدم والفناء والحياة والفناء، إنما كان يعبر

عن صراعه هو مع القدر، فالصور الطلية في الشعر الجاهلي هي رمز لمعاناة القدر والعبودية التي تمارس على الإنسان من جراء رزوجه تحت وطأة القدر، وعلى هذا يجب أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل الوجود الخارجي الواقعي بل على أنها تمثل الجو الداخلي النفسي للشاعر، وكل ما تمثله من الوجود الخارجي الواقعي هو المفردات الحسية المرئية التي يشكل بواسطتها الشاعر صورته الفنية، ليتمكن عن طريقها من التأثير على القارئ أو السامع، لذلك فإننا من الضرورات الأولية في قراءتنا للشعر أن ندرك الألفاظ إدراكاً تصوّرياً، فنرى الصورة رؤية واضحة كما يقدمها الشاعر، وأنه بغير هذه الرؤية كما يذهب 'جيننجز' jennings " في كتابه (الإستعارة في الشعر): "لا يجد القارئ أساليب بحال من الأحوال ما كان أمام الشاعر في نقاء الكتابة، وهو كذلك لا يستطيع أن يشاركه عواطفه بأي معنى من معاني لمشاركة التامة" (6).

وقد يتبدى لنا من الوهلة الأولى أن الشاعر يزيّف الواقع ويشوّهه ويغالي به ويكذب فيه (7)، والحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزيف، إذ ليس الذاتي تكراراً للواقع ونسخاً ومحاكاة له كما يرى أفلاطون، بل إن الشاعر في رأينا يستكشف المثال الضمني في الواقع - إن صح هذا التعبير - من خلال صورته الفنية، وحينئذ يبدو هذا الواقع الجديد المكتشف الذي يصوّره الشاعر مغايراً للواقع الواقعي المرصود، ومختلفاً له.

فالشاعر في نقته تصور الطبيعة لا يكمل 'نقص' الموجود في الطبيعة كما يعتقد بعض

النقاد (8)، ذلك أن الطبيعة من صنع الله، لذلك تكتمل صفة الكمال، أما الصورة التي يتولى نسجها خيال الشاعر فهي من صنعه، وكل عمل بشري يكتمل صفة النقص، لذلك لا يمكن القول بأن الشاعر يكمل النقص الموجود في الطبيعة عبر صورته التي يشكلها، إذ أن العمل الطبيعي أكمل من العمل البشري، وقد اعتبر الشاعر والناقد الإنجليزي كولريدج الطبيعة أعظم الشعراء جميعاً، وقال وليام واطسون عن الشعراء: " وقد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة "، وكل ما في الأمر أن الشاعر يكشف عن الجوانب الجمالية في هذه الصورة الطبيعية، ذلك أن الجمال الطبيعي شيء كامن خفي مستور لا يمكن لأي إنسان كان أن يكتشفه ويستشف معالمه، والشاعر وحده بما أوتي من رهافة حس ورقة نفس يستطيع لتكشف عن الجوانب الجمالية في الطبيعة، ويوضح النقاب عنها ليبرزها ويظهرها في صور مرئية، ولذلك سمي الشاعر شاعراً، فهو يشعر بما لا يشعر به غيره من جمال الأشياء، ولنا أن ندعم رأينا بشهادة أحد الشعراء أنفسهم الذي كان يكتب نتاجه الأدبي بدم القلب لا بالبحر، جبران خليل جبران حيث يقول: "أما الشعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنوية، نرى في الطبيعة ما لا تراه العيون وأذن باطنية تسمع همس الأيام والتوالي ما لا تعيه الأذن" (9).

ويبغى أن نشير إلى أن الصورة الشعرية باعتبارها وثيقة الصلة بنفسية الشاعر فإنها حتماً سوف تتطبع بطابع هذه النفسية، ونفسية المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، لهذا غلبت اترعة الوصفية لمدينة

بإعجازه، وناء بكلكلة. كذلك الشأن بالنسبة للمقدمة الطلية في الشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي لا يصف هذه الأطلال كما هي في الواقع وإنما يصفها من خلال ذاته كما يراها هو، بعدها رمزا للعمم والفناء الذي يمارسه الزمن على الإنسان والطبيعة، وبذلك تغدو صورة "الطلل" ذات بعد نفسي، وتغدو تجربة "الطلل" تجربة داخلية، فالشاعر يصف ذاته من خلال هذا الطلل أو يصف هذا الطلل من خلال ذاته، فالطلل هنا هو للشاعر نفسه، لأنَّ القدر الذي تحكم في هذا الطلل، وعبث به تحويلا وتغييرا قد تحكم وطوى بذلك جزءا من حياة الشاعر وعمره. وختاما نشير إلى أنَّ الصورة الغنية تساعدنا على تنسيق مشاعرنا وعواطفنا من خلال ما تثيره فينا من إثارات (11) وهذه الإثارات المبلّوعة التي تثيرها فينا تختلف من شخص إلى آخر، فليس من اللازم أن تثير الصورة في نفس شخص ما أو مجموعة من الأشخاص نفس ما لثارت عند شخص آخر أو مجموعة من الأشخاص، ويرجع ذلك إلى أنَّ الناس ليسوا نمطا واحدا في تكويناتهم النفسية، خاصة وأن هذه الصورة تعبير عن نفسية الشاعر التي قد تتطابق مع بعض النسيات وقد تختلف مع بعض النسيات الأخرى، فإدراك الصورة إذن - كشكيلها - يستند إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية وإدراكنا للصورة على هذا الأسس * ليس إلا إعادة لتشكل الصورة وفق طبيعتنا النمطية، وليس غريبا بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها (12)، لأن كل واحد منا يدركها حسب طبيعته النفسية، وهو الأمر

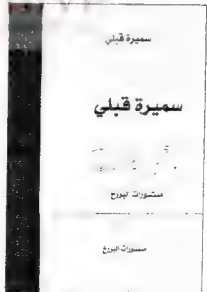
على معظم الشعر الجاهلي، لأنَّ نفسية الجاهلي نفسية بدائية مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسي أو في أشكالها الظاهرة، وتعجز عن التجريد الذي يتداول المعاني في الذهن، وتعجز أيضا عن الرؤية التي تصهر العالم المادي وتذيبه وتوحد بينه وبين العالم الداخلي، لذلك قلما نشهد في الشعر الجاهلي صورا مبدعة تبصر فيما وراء الأشياء، وإنما هناك صور حسيّة تعيد الأشياء إلى ذاتها في حدود الأشكال والألوان والمظاهر (10)، غير أنه لا يمكن لنا أن نعمم هذه الظاهرة على كل الشعر الجاهلي، ذلك أننا نجد في ثلثيا القصائد الجاهلية صورا ترسم مواقف الشاعر النفسية فتكون بمثابة الإطار العام لمشاعره، كقول امرئ القيس في وصف الليل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علي بأنواع الهموم ليلتي
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف إعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا أنجل
بصبح وما الإصباح منك بأمل

إن هذه الصورة التي رسمها امرئ القيس لليل، ليست هي صورة الليل الموجود في الطبيعة كما يراه الناس، وإنما هي صورة لليل الشاعر كما يراه وكما يحس به هو، لا كما هو موجود في الواقع، فهو يصف الليل من خلال ذاته كما يترأى له، ونفس الشاعر المثقلة بأنواع الهموم هي التي أوحى له بصورة الليل الذي يشبه لمواج البحر المتلاطمة بما تبعته في النفس من رهبة، وحس بشدة وطأة الهموم على الشاعر ونقلها على نفسه من خلال تشبيه الليل بالجميل الذي تمطى بصلبه، وأردف



الذي أكد عليه الفلاسفة المسلمون قديماً،
 فابن سينا يرى أن المخيل هو "الكلام الذي
 تدعّن له النفس فتتيسر لأمر، وتتقبض عن
 أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجمل
 تتفعل له إنفعالا نفسانيا غير فكري سواء
 كان المقول مصدقا به أو غير مصدق"
 (13)، إن وظيفة الصورة في نظر ابن
 سينا مبنية على الإثارة التي تحدثها في
 نفسية المتلقي، فتبعث في نفسه استقرا
 ولطمئنانا أساسه المشاركة الوجدانية
 والإستجابة الناجمة عن اشتراك الشاعر
 والمتلقي في الخبرات، وهي الإستجابة التي
 تهتم بها نظرية التلقي في النقد الأدبي
 المعاصر.



المرحلة الشعرية: من اعتبارية العلامة اللغوية إلى الأيقونة

الأستاذ حسن مزدور

جامعة باجي مختار - صفاق

مقدمة منهجية:

تعددت المداخل إلى السيميائية على مستوى الفهم والتفسير، لكن الشيء الثابت في هذا العلم أنه يتحدد بمنهجه لا بأفكاره، وبموضوعه وليس بالنتائج التي يفضي إليها، وهذا ما يبرر اختلاف أقطاب السيميائي في تفسير موضوعات يحوزهم. من أجل هذا كان ينبغي أن أقدم لهذه الدراسة بمقدمة أبين فيها المرجعية المعرفية التي تستند عليها، والخطوات المنهجية المتبعة.

تستند هذه الدراسة جانبها النظري من مصدرين رئيسيين: أولهما، ما كتبه السيميائي الإيطالي إيكو - Umberto Eco حول المرحلة الشعرية في كتابه "البنية الغائبة" في فصل تناول فيه المرحلة الشعرية في علاقاتها المتعددة بالعالم الذي تعبر عنه وبالداس الذين تتوجه إليهم عبر نظام لغوي علامي (١).

ثانيهما، ما كتبه العالم الفرنسي بيرس - Charles Sanderce Pearce في كتابه "مدخل إلى تسيبوطيق" (٢) حيث استعنت بتقسيمه الثلاثي للعلامة في تفسير نظام المرحلة الشعرية العلامي. وقد خفرت لتطبيق هذه المقولات النظرية نص شعري للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان "أنا، والمدنية" (٣).

يرى إيكو أن المرحلة الشعرية تشغل وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غموض، وتظهر كاستبصار ذاتي، أي عندما تسعى إلى نقل انتباه المرسل إليه إلى شكلها بالذات قبل أي شيء آخر، مع إمكانية تأديتها للوظائف الأخرى التي ذكرها رومان جاكوبسن لوظائف اللغة.

والمرسلة الشعرية يبني غموضها أساساً نظام تشفيرها الخاص، فتظهر نتيجة لذلك غنية بالمعلومات توفر للمتلقى عدة اختيارات في التفسير. كما أن غموض المرسلة الشعرية هو الذي يثير اهتمام المتلقي ويوقف انتباهه وينفعه لبذل مزيداً من الجهد في الكشف عن اتجاهات لتفكيك المرسلة، والبحث في الفوضى الظاهرة (الغموض) عن نسق هو أكثر دقة لتفكيك المرسلة. ويرى أيكو أن ما يحصل للمرسلة الجمالية شبيه بما يحصل للحكاية التراجيدية حسب قواعد المفهوم الشعري لأرسطو. يجب على الحكاية أن تؤدي إلى شيء يفاجئنا ويخرج عن المألوف، ولكن لكي يقبل هذا الحدث ونستطيع الاندماج فيه لابد أن يخضع لقواعد التصديق وإمكانية التحقيق.

وكذلك الشأن بالنسبة للمرسلة الشعرية الغامضة التي نترك المتلقي بين الخبر والتهيب (Redondance) ونلجعه إلى التساؤل عما تريد قوله، بينما يرى عبر ضباب الغموض شيئاً يوجه في الأساس تفكيكه للمرسلة.

ومرسلة من هذا النوع لا شك أنها ستدفع بمتلقيها إلى معانيها ليري كيف هي مصنوعة. ويشير أيكو إلى أن المرسلة تحقق وظيفتها الحمنية بخرق للمقاييس العادية التي تنظم الكلام، بل إن المرسلة الشعرية هي انزياح وخرق لنظام التواصل العادي بجميع مظاهره، الأمر الذي يجعل لغة الأثر الأدبي لغة فردية "Idiolect" (4).

وباعتبار البحث في جماليات المرسلة الشعرية هو بحث في مجمل الظواهر التابعة لمادة التعبير انطلاقاً من النظر إلى النص الأدبي على أنه نظام من العلامات الدالة، ساعتمد في تفكيك شفرة هذا النظام العلامي على نظام بيرس وتقسيمه الثلاثي للعلامة. فعلى خلاف تقسيم "فريدريك دي موسير" الثنائي للعلامة، قسم بيرس العلامة إلى أنواع ثلاثة: (الرمز - Symbole) الذي يعني في الأصل علامة (Signe) ومنه العلامة اللغوية، وهي علامة تدخل في علاقة مع الواقع الخارجي وتظهر خصائص الشيء المشار إليه، بمعنى أن الشيء يكون أيقونة تشبهه عندما يستخدم علامة له (7). ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامات الأيقونة هي: "الصورة، الرسم التوضيحي والبياني، والاستعارة" (8).

وبذا كانت شفرة المرسلة شعرية تتكون من علامات لسانية اعتباطية وغير معللة في الجوهري، فإن هذه العلامات تتشكل في انساق عبر مستوى نص المرسلة كما هو الحال في الصورة الاستعارية في الشعر أو عك وصف مشهد مكاني أو رسم شخصية قصصية أو تجسيدها درامياً، على مستوى معلل بسبب ترجمة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي. وفي هذه الحالة يمكن للنص الأدبي أن يقدر في بعض مستوياته العلامة الأيقونة أو نسق من هذه العلامات، باعتبارها علامة معنة ونسبت اعتباطية، تقوم فيه العلاقة بين شكل الدال (النص)

والمندول (محتوى الرسالة) على المشابهة * (9) وهذه النظرة تتسجم مع ما ذهب إليه النقاد الجاهليون من أن الشعر تعبير بالصورة أو أن القصيدة الشعرية ما هي إلا صورة تجسد انفعالات داخلية.

ويشير بيرس أيضا إلى انطواء المؤشر على نوع من الأيقونة لأن المؤشر علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها وتتناثر بها ولكنها أيقونة من نوع خاص * (10) ويخلص إلى التأكيد على وجود مظاهر للتداخل والتبادل بنسب مختلفة بين العلامات الثلاث: الرمز، وهو ما نقوم باعتماده في تحليل نص المرسلة الشعرية.

نص المرسلة الشعرية:

"أنا.. والمدينة"

1. هذا أنا، وهذه مدينتي،
2. عند انتصاف الليل
3. رحابة الميدان والجدران تل
4. تبين وتغفل وراء تل
5. وريقة في الريح دارت، ثم حطت، ثم ضاعت في الدروب،
6. ظل يذوب
7. يمتد ظل
8. وعين مصباح فضولي ممل
9. نمت على شعاعه لما مررت
10. وجاش وجداني بمقطع حزين
11. بدائه ثم سكنت
12. من أنت يا.. من أنت
13. الحارس الغبي لا يعي حكايتي
14. لقد طردت اليوم من غرفتي
15. وصرت ضائعا بدون اسم
16. هذا أنا،
17. وهذه مدينتي،

أحمد عبد المعطي حجازي

عند فحصنا لهذا النص، ولأي نص آخر نوجه في الحقيقة. لأمر بنصين اثنين، أولهم العنوان، وهو أول ما نواجهه للاحتلال - عادة - موقعاً متميزاً بوصفه نصاً أصغر وضيقته

حسب " غريفال Grivel (2) يحدد، يوحى ويمتص النص الأكبر قيمته. ثانيهما، هو نص القصيدة التي تعتبر امتدادا للعنوان بما تتضمنه من علامات لغوية وغير لغوية، تتعاقب وتتألف فيما بينها لتفضي إلى الدلالة.

و تأسيما على هذا البعد العلائقي ييسر العنوان ضلاله على النص ويحدد هويته باعتباره خلاصة أو فكرة عامة للمحتوى.

يوحي عنوان هذه المرسلة بوجود ذاتين: ذات الشاعر وذات المدينة وعطف الثانية على الأولى يجعل كل منهما منفصلة عن الأخرى ومستقلة عنها، في حين أن هذا الاستقلال لا يلغي وجود علاقة ما بينهما. كما أن نفي الإتصال التام بين الذاتين، والإيهام بنوع من الإتصال هو الإشكال الذي يثيره العنوان لمعالجة نص المرسلة.

وعنوان النص الذي بين أيدينا " أنا.. والمدينة " مشكل من ضمير المتكلم المفرد (أنا) وهو مؤشر يشير إلى أنا/ الشاعر المتكلم في النص أو هو يشير إلى كل (أنا) ممن هم في وضع الشاعر وعاشوا التجربة نفسها أو تجربة مشابهة لها، ثم كلمة (المدينة) وهي علامة عرفية اصطلاحية تفهم في سياق مرجعية معينة، تحددنا هنا للتعينيات أو السمات الواردة في النص الشعري. وقد جاءت هذه العلامة مسبوقة بحرف (الواو) الذي يحمل هنا معنى المواجهة بين طرفين: (أنا) و (المدينة)، ثم وجود لفظ (..) تفصل بين العلامتين، والنقاط تشير في عرف الكتابة إلى وجود كلام محذوف يمكن استرجاعه من خلال قراءة نص القصيدة الشعرية.

والعنوان بهذا المعنى يشكل أقوى لمبيه (النص) لأنه استخدم علامة له. أما إذا انتقلنا إلى شفرة المرسلة التي يتضمنها الخطاب الشعري، ونظرنا إلى العلامات اللغوية في استقلالها عن وظيفتها، نجد أن أغلب العلامات اللغوية عرقية: (المدينة، الميدان، الجدران، تل، وريقة، مصباح، غرفة، حارس)، يتحدد معناها من خلال التعيينات المعجمية.

كما نجد أيضا مؤشرات بنسبة أقل مثل، (أنا، مدينتي، جاش، طرقت، غرفتي،... الخ). لكن وجود هذه العلامات داخل نسيج نص القصيدة يؤدي وظائفها المختلفة، يحول هذه العلامات من مجرد علامات معجمية إلى حقل علامات توليدية لا متناهية، تحيل إلى مدلولات ضمنية أو صريحة، تتحول فيها العلامات العرفية الاعباطية إلى أيقونات (استعارات أو مشاهد) أو مؤشرات على حالات نفسية أو معاني فكرية.

. إن فحص العلامات داخل نسيج النص وهي تؤدي وظائفها يتطلب منا القيام بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التي يتم فصل وقتها النص.

وتعد عملية التقطيع على المستوى المنهجي أساسية لأنها تمكننا من السيطرة على النص خلال عملية التحليل، إذ نستطيع تحديد مكونات النص الشعري من خلال المقاطع المختلفة.

غير أن تقطيع النص ليس عملية بسيطة إذ تتطلب معياراً ملائماً ينسجم مع الجنس الأدبي ونوعه. وقد حشد (جريماتس Greimas) مفهوم المقطع في معرض دراسته للحكاية بأنه "كل مقطع سردي قادر على أن يكون بمفرده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به، لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم، وأن يؤدي وظيفة خاصة" (13).

بناءً على هذا التحديد يمكن تقطيع النص وفق معيارين: دلالي أو مكاني. وقد اخترت المعيار الأول لأنه الأنسب للنصوص الشعرية بحيث تجتمع السطور الشعرية المكونة للمقطع الواحد حول دلالة أو (قيمة) معينة. يبدو النص — نظراً لصغر حجمه وتلاحم أجزائه — وكأنه يشكل مقطعاً واحداً، ومع ذلك فضلنا أن نوزع سطور الشعرية على ثلاثة مقاطع كما هو مبين.

يبدأ النص في مقطعه الأول باسم الإشارة "هذا" معطوف عليها اسم الإشارة "هذه" لكل من (أنا) و (مدينتي) لترسيخ معنى الانفصال بين الذاتين المتأثر في العنوان كما أن استخدام اسم الإشارة لكل من الذاتين يدل على وعي ذات الشاعر لوجودها المستقل وهو ما يدل على وجود هوة بين الذاتين مما يجعل ذات الشاعر قلقة متوترة.

والمقطع مشكل من مركبات اسمية يوحي أثرها بالسكون وغياب الحركة، وهو ما ينسجم مع دلالة المقطع حيث يعرض فيه (أنا/ الشاعر) المولحة بينه وبين مدينته في زمن محدد (انقسام الليل)، بداية لتوليد الصورة التي تعكس طبيعة هذه المواجهة.

وفي خلال التشكيل تتحول العلامة اللغوية (المدينة) الواردة في العنوان إلى مؤشر باتصالها بضمير المتكلم لتشير أن مدينة يعينها هي مدينة الشاعر.

والمقطع مشكل — كما هو ملاحظ — من أشياء بصرية لها مرجعيتها الخارجية، (رحابة الميدان — الجدران تل) و التل يشكل في السياق انحرافاً يفهم في إطار مرجعية بدوية أوجدها الشاعر في محاولة للموازنة بين بيتين مختلفين هما حياة البدوية وحياة المدينة وحين ذات الشاعر إلى الحياة الأولى.

وعلاقة الشاعر هنا بالأشياء ليست علاقة عشوائية، بل هي نابعة من رؤية شعرية وإبداعية تحول الأشياء من مجرد أشياء لذاتها إلى أشياء ذات الشاعر، تعكس درجة علاقة الشاعر بالمرجع الخارجي الذي تحيل إليه التجربة، وبهذا لا تغدو الأشياء داخل نسيج النص مجرد مفردات، بل حقل زمن العلامات الدالة. فالميدان على رحابته يبدو في عيني الشاعر ضيقاً تحجزه جدران البنايات الشاهقة، وتحجب الأفق فتثير الشعور بالضيق والإحباط، كما أن ارتفاع الجدران واصطفاف بعضها في أثر بعض يولد الإحساس بتقافة الإنسان وقزامة أمام هذه الهياكل الضخمة والفضاءات الشاسعة.

مُ الْمَقْصَعِ ثَانِي فَيَتَشَكَّلُ مِنْ سَبْعَةِ مَرْكَبَاتٍ فَعْنِيَّةٌ تَكْسِرُ الرَّثَابَةَ وَتَبْعُثُ الْحَيَّةَ فِي الْمَكَانِ وَ تَزْمِنُ عَنْ خِلَالِ 'لَا فَعْلَ' (دَرَتْ، حَصَّتْ، ضَاعَتْ، يَذُوبُ، يَمُتُّ، دَسَتْ، مَرَبَتْ، جَشَتْ، بَدَأَتْ، سَكَّتْ). هَذِهِ الْحَرَكَةُ الْمُتَصَاعِدَةُ هِيَ حَرَكَةُ دَخْنِيَّةٌ تَجِدُ نَوْعَ فَعْلٍ لَمَدِيَّةٍ عَلَى أَتَا/ الشَّاعِرِ. يَعْنِي السَّطْرَ الْأَوَّلَ مِنْ هَذَا الْمَقْصَعِ عَنْ وَجُودِ ثَلَاثِ خِدْنٍ مُعَادَاةٍ (أَتَا/ الشَّاعِرُ - الْمَدِينَةُ) هُوَ هَذِهِ الْوَرِيقَةُ لَتَأْقُفَهُ لَتِي تَعْبَثُ بِهَا الرِّيحُ فِي فُضَاءِ الْمَدِينَةِ ثُمَّ تَرْمِي بِهَا فِي الشَّرُوبِ. وَهُوَ لِمَعْنَى لِحَرْفِي الْمَبْدَأِ نَهْذُ الْمَشْهُدِ الْمُتَحَرِّكِ أَوْ مَا يَسْمِيهِ رُولَانُ بَارْت (دَلَالَةُ الْمُطَابَقَةِ - Dénotation). حَيْثُ تَتَصَوَّرُ الْعَلَامَةُ عَلَى دَالٍ وَمَدْنُولٍ، أَمَّا فِي حَالَةِ الْأَلْبِ أَيْنَ تُؤَدِّي لُغَةَ الْمَرْسَلَةِ الشَّعْرِيَّةَ وَضَيْقَتَهَا الْجَمَالِيَّةَ، تَنْتَقِلُ الْعَلَامَةُ مِنْ كَوْنِهَا عِلَاقًا بَيْنَ دَالٍ وَمَدْنُولٍ إِلَى كَوْنِهَا دَالًا لِمَدْنُولٍ أُخَرُ هُوَ الْمَعْنَى الْإِبْحَثِي أَوْ مَا يَسْمِيهِ بَارْت دَلَالَةُ الْإِيْحَاءِ - Connotation (44). فَصُورَةُ الْوَرِيقَةِ هِيَ سِتْعَاةٌ تَصْرِيحِيَّةٌ يَرَادُ بِهَا ذَاتُ الشَّاعِرِ عَلَى سَبِيلِ تَرْمِزٍ، وَبِتَقَالِي تَحْوِي صُورَةَ الْوَرِيقَةِ الَّتِي تَتَقَلَّبُهَا الرِّيحُ إِلَى مَدْنُولٍ أُخَرُ هِيَ صُورَةُ حَالَةٍ نَفْسِيَّةٍ مُتَزَاةٍ تُشْعِرُ بِالتَّهَلُّفِ وَالضَّيَاعِ.

وَهَذَا نَلَاظُ بَوْضُوحِ تَمَ كَيْفَ تَحْوِي الْعَلَامَاتُ لِلْغُويَّةِ تَعْرِيفِيَّةً دَاخِلَ نَسِيجِ نَصِ الْمَرْسَلَةِ الشَّعْرِيَّةِ إِلَى أَيْقُونَةٍ تَقُومُ فِيهِ الْعِلَاقَةُ بَيْنَ الدَّالِّ وَالْمَدْنُولِ عَلَى مَدَا التَّشْبِيهِ. وَالتَّشْبِيهِ هَذَا قَائِمٌ بَيْنَ حَالِ الْوَرِيقَةِ الْمُسْتَمْلَمَةِ لِقُوَّةِ الرِّيحِ وَبَيْنَ إِحْسَاسِ الشَّاعِرِ بِالتَّهَلُّفِ وَالضَّيَاعِ. وَهِيَ طَرِيقَةُ الشَّعْرَاءِ فِي تَحْوِيلِ مَا هُوَ دَاخِلِيٌّ إِلَى شَيْءٍ خَارِجِيٍّ وَمَا هُوَ بَاطِنِيٌّ مُجَرَّدٌ إِلَى صُورَةٍ بَصَرِيَّةٍ مُجَسَّدَةٍ، مُسْتَعِينِينَ فِي تَحْقِيقِ ذَلِكَ عَلَى حِيلَةٍ الْبَصَرِ قَادَةً لَتَصَالِ بِالْأَشْيَاءِ الْخَارِجِيَّةِ.

وَقَدْ اسْتَطَاعَ الشَّاعِرُ أَنْ يَخْلُقَ مِنْ حَقْلِ الدُّوَالِ الَّذِي هُوَ فِي الْأَصْلِ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْعَلَامَاتِ الْإِصْطِلَاحِيَّةِ وَالْعَرَفِيَّةِ الْمَجْرَدَةِ، حَقْلًا بَصَرِيًّا أَيْقُونِيًّا، وَهُوَ فِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ حَقْلُ دَالٍ وَإِنْسَانِيٍّ يَخْرُجُ مِنْ إِطَارِهِ الْمَادِّي الْمَوْضُوعِي لِيَكْتَسِبَ ثَرَاءً ذَاتِيًّا وَإِنْسَانِيًّا، وَحَرَكَةً فِي الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ. كَمَا أَنَّ (فُضَاءَاتِ الْمَدِينَةِ) لَيْسَتْ مُجَرَّدُ مَدْرَكَاتٍ بَصَرِيَّةٍ خَارِجِيَّةٍ عَلَى الْمُسْتَوَى الْعَلَامِي الْأَيْقُونِي فَقَطْ، بَلْ تَتَنَقَّلُ لَتَحْقُقَ دَلَالَاتٍ سِيمِيَّاتِيَّةً أُخَرَى. فَالْمَرْبُوتَاتُ (مُؤَشِّرَاتُ Index) عَلَى كِيَانَاتٍ إِنْسَانِيَّةٍ عَنْ طَرِيقِ عِلَاقَةِ الْمَجَاوِرَةِ.

يَسْبِطُ الْإِحْسَاسَ بِالضَّيَاعِ عَلَى الشَّاعِرِ وَيَتَضَخَّمُ فِي السَّطْرَيْنِ الْمَوَالِيَيْنِ حَتَّى يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ مُجَرَّدُ ظِلٍّ يَمُتُّ وَيَنْكَمِشُ بِحَسَبِ قُرْبِهِ أَوْ بَعْدِهِ عَنْ أَشْعَةِ أَنْوَارِ الْمَصَابِيحِ الْمُنْعَكِسَةِ عَلَيْهِ: " وَعَيْنُ مَصْبِيحٍ فَضُولِي مَمَلٌ " فِي السَّطْرِ الشَّعْرِي إِعْلَانٌ عَنْ وَجُودِ أُخَرٍ هِيَ الْمَصَابِيحُ، وَهِيَ شَيْءٌ مِنَ أَشْيَاءِ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ هُنَا بَدَلًا مِنْ أَنْ تَكُونَ هَادِيَةً لِلطَّرِيقِ تَتَحَوَّلُ فِي عَيْنِ الشَّاعِرِ إِلَى جَاسُوسٍ يَثِيرُ الشُّعُورَ بِالْمَقْتِ وَالْفُجُورِ، فَيَزِدُّ إِحْسَاسَهُ بِالْعُزْلَةِ وَالضَّيَاعِ، لِذَلِكَ يَدْوِمُ الشَّاعِرُ عَلَى شُعَاعِ أَنْوَارِهَا.

وينضوي هذا السطر الشعري على صورة استعريّة، والاستعارة تمثّل تزييناً وخرقاً واضحاً لنظام اللغة العادي، وتتمردا على سلطة المعاني الأليفة (دلالة المصابقة)، لأنّ المفردة في الاستعارة تبطل عن أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل إلى شيء، بل تختار مفهوماً آخر غير الذي تحيل إليه، شأنها في ذلك شأن مشهد الوريقة الواردة سابقاً. أي أنّ المفردة في الاستعارة لا تحيل إلى المعنى الذي تشير إليه مباشرة بل تطلب معنى آخر يشبهه (دلالة الإيحاء)، وهو ما يجعل صورة المصاييح التي تثير شوارع المدينة وتكشف الحركة فيها، تتحوّل في عين أنا/ الشاعر إلى عين فضولي متطفل يراقب تحركاته.

والصورة الاستعارية التي تتشكل أسنما من علامات عرفية هي في الأخير أيقونة بسبب درجة التماثل بينها كعلامة وبين الواقع الخارجي. وتلتقي صورة عبث الريح بالوريقة مع عبث المصاييح بظل الشاعر للدلالة على شيء واحد هو هوان الإنسان في المدينة، و تحوّلته إلى شيء كالوريقة أو الظل.

تتشكل القصيدة في سطورها التسعة الأولى، ثنائية صدى بين ما هو خارجي وما هو داخلي أي بين فضاءات المدينة وأشياءها وبين الحالة الانعكاسية المتأزمة ل أنا/ الشاعر فلا نرى الداخلي إلا من خلال كيفية الخارجي، في حين يصطبغ الخارجي بصيغة الداخلي. وعندما نترجّع كفة الأشياء المادية الممثلة للخارج على كفة الدبّ المتأزمة لشعر أنا/ الشاعر بالانصحاق والضياح أمام عالم الأشياء الذي يبدو معادياً، يستسلم الشاعر لنضعفه أمام ركام الأشياء. و (يجيش وجدانه) ويجهش.

ويأتي المقطع الأخير ليقطع على أنا/ الشاعر استغراقه الداخلي على صوت إنساني يسأله عن هويته:

من أنت يا... من أنت ؟

إنّه صوت الحارس، وهو كما يبدو صوت غير مؤنس، فهو لا يخاطبه باسمه أو بأي اسم تطمئن له نفسية الشاعر، بحيث يستخدم أداة النداء (يا) ملغياً بذلك ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة. كما أنّ في السؤال (من أنت ؟) ما يدل على اتهام وإدانة يفعل له الشاعر وبغضب، وهو الذي كان يأمل ولا شك أن يجد من يخفف همومه، ويؤنس وحشته فإذا به يزداد هما على هم فيصف الحارس بالغباء لأنّ موقفه العدائي غير مبرر. فثمة حكاية يحملها الشاعر بين جوانحه تفسر معاناته وتشرح سر تلك النظرة السوداوية للمدينة وأشياءها، فنعرّف من خلال بوجه أنّه طرد من غرفته لسبب من الأسباب فوجد نفسه يتسكّع وحيداً في شوارع المدينة ليلاً. وهي السطور الشعرية المفاتيح التي تكسب المرسل معناها وتضيء جوانبها بل هي السطور التي تفهم في ضوئها التجربة الشعرية كلها.

وينتهي الشاعر القصيدة كما بدأها:

هذا أنا،
وهذه مدينتي،

وهو ما يوحي بمرارة التجربة وعمق آثارها على نفسيته من جهة، وترسيخ فكرة انفصال ذاته عن ذات مدينته من جهة أخرى بعد أن عرفنا حكاياته وكيف أن المدينة قد حاصرته وسلبت له ذاته واسمه وجوخته إلى شيء تافه لا قيمة له.

المصادر والمراجع

1. أمبيرتو إيكو " المرسلّة الشعريّة "، نصّ مترجم، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 18-19، 1982 مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، ص: 102-106
2. شارل سندرس بيرس، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، 1982، ص: 30-350.
3. أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة بيروت، لبنان، ط: 1982، ص: 188-189.
4. للمزيد من المعلومات راجع " المرسلّة الشعريّة ".
5. " مدخل إلى السيميوطيقا " ص: 142.
6. المرجع نفسه، ص: 355.
7. المرجع نفسه، ص: 142.
8. المرجع نفسه، ص: 252.
9. المرجع نفسه، ص: 30.
10. المرجع نفسه، ص: 355.
11. المرجع نفسه، ص: 253.
12. CH.Grivel: Puissance du titre, un production de: l'intérêt romanesque. Paris Lahay, Mouton, 1973. P: 170.
13. Greimas (A.J) Du Sens, ed. Seuil, 1983, P. 67-90.
14. رولان بارت " مبادئ في علم الدلالة " ترجمة محمد البكري، تونس، ص: 135.

الهوامش:

(1) وهذا مذهب النازك والشاعر الإنجليزي كوليردج، فهو يرى أن الخيال هو خلق صورة تم توحيده، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنما صورة تأتي ساعة تسجيل الحواس والوجدان والعقل كلاهما في الفنان، بل كلاهما وحده في الحقيقة، فنحن محاصرون في نظرية، لأننا، د. شكري عزيز الماضي، مضبعة البحث، فلسفية، ص: 43-44.

- (2) من زرد لتوسع في مفهوم صورة شعرية عند مختلف تآذهب لأدبية نحينه عني ككتاب نقد لأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ص: 410-441.
- (3) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ص: 65.
- (4) ديوان "عنايات"، ديوان شعري ظهر سنة 1798 كتبه وورث ورت Words Worth مع صديقه المالك والشاعر الإنجليزي كولريدج Keats الذي وقده له وورث ورت بمقدمة رائعة كانت الباعث وراء كتابة كولريدج كتابه الهام "سيرة أدبية" الذي يعتبر من أهم النصوص النقدية في التراث العالمي، وقد قام بترجمة وورث ورت مع كتاب كولريدج سيرة أدبية، د. عبد الحكيم حسان، تحت عنوان: "النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج". وقد أثر الناقدان المذكوران بكتابتهما تأثير كبيراً في مسار الأدب والنقد الأوروبي والعالم، ينظر تحليل لمقدمة وورث ورت وكتاب كولريدج في كتاب "النقد الأدبي" لأحمد أمين، ص: 343-352.
- (5) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين اسماعيل، ص: 72.
- (6) المرجع السابق، ص: 68.
- (7) والحقيقة أن بعض نقادنا القدامى قد وقعوا في هذا شؤهم التكبير حينما زعموا أن "أعذب شعر أكتبه".
- (8) مثال هيجل Hiegel الذي يرى أن الجمال تلمي أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح، فكل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة. وزد فكرة تحترق فكر إيس الضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح ولا روح أسمى من الطبيعي، ينظر كتاب "المدخل إلى علم الجمال" لهيجل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ص: 03.
- (9) من مقدمة جبران خليل جبران لديور إيليا أو ماضي، طعة دار العودة، بيروت، ص: 73.
- (10) ينظر في هذا الصدد كتاب في نقد و الأدب. لإيليا لحاوي، الجزء الأول.
- (11) يعتبر الناقد الإنجليزي شمعصر ريتشاردز Richards و من أسس دعائم هذه النظرية النفسية الجديدة في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" الذي نشره لأول مرة سنة 1924. وترجمه محمد مصطفى بدوي، حيث أخذ يقيس الأدب بقيم سيكولوجية تقابل ما يتحدث عنه فلاسفة لجن من قيم جمالية، و خلاصة هذه النظرية هو ما يحدثه الشعر في داخلنا من توازن بين العناصر النفسية الباطنية المتناقضة، وبذلك شعر بلذة ونشوة أثناء قراءتنا للشعر.
- (12) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين اسماعيل، ص: 73.
- (13) فن الشعر من كتاب "الشعاع": لاين سينا، طبع مع فن الشعر لأرسطو، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص: 161.

عندما نقرأ بالتفصيل الأقسام الخمس التي
احتواها هذه المجموعة لم ندرك طبيعة الانشغالات التي
أهمت القاص، وشكلت لديه فضاء فكرها متجانسا،
وتضافرت على إبراز معنى عام قامت عليه الرؤية
الفنية الخاصة به، والتي لا ترى حاجة إلى حشد
تقنيات كثيرة أو معقدة لنقل تجربة الإنسان، كما هي
حاصلة، في الحياة، وهي فئاعة "واقعية" يلتزمها
الكاتب في تصوير مجتمع الرف، أثناء الاحتلال،
بصفة عاصفة، وهي الفترة التي عاشها في طفولته،
ويعتقد القدرة، في نفسه، على فهم واقعها الفعلي.

إن العودة إلى فترة الاحتلال وآثارها النفسية
والمادية المدمرة، وما حتمت من فوارق اجتماعية..
ينبغي فهمه على أنه عمل مقصود، مطابق لموقف
أدب الجزائري الذي يعود إلى هذا الموضوع من
حين آخر ولا عجب في ذلك إنطلاقا ما دامت
سحنة سوداء، هي رسمتها السياسة الاستعمارية
ماثلة في ذاكرة الملايين من الجزائريين، ولاسيما في
ذاكرة نسبي عانوا منها أطفالا وشبابا.

وأما هذه "الواقعية" فتلائم الظروف الاجتماعية
التي ميزت المجتمع الجزائري، في العقد الثامن من
القرن العشرين، والتي تجد صلاها يتردد في قصص
هذه المجموعة.

ونبدأ بالنقطة الأولى، وعنوانها "تحت ضوء
القمر"، وهي تحور "أنا تصف شعرت لاجتماعي
بين أبناء شعب أنفسهم، فتجدهم ترصد حسيبي
مترمين، يقعد في حبيس بحرية لا يعرف من سما،
بينهم هضبة ترمز إلى "أجواء" عاصفة بين فئتين.

النظرة الإبداعية في "حداد

النوارس البيضاء"

لمصطفى فاسي

محمد شولبي

جميع حين، رجل ينقل كاهيه حزن، وهو مَدَى
بالتقص من أن يفي قصته على حكايتين دون أن
ينجسهما في وحدة متعاسكة، فكان يضطر، في كل
مرة، أن يترك ما يجري في أحد حين نعيمنا بما
يجري في حي، الآخر، في الوقت نفسه.

وفي القصة التالية "ومن الطين" نجد القاص يتفقد
محال التحربة الإنسانية التي عرفها أو عبرها، ففرد
مركز على تجسيد حياة الرّيف، بما فيها من آلام وما
تحتل به من آثام، ويستعمل لذلك صيغة التثنية
لنضمن، ربما، التزام الراوي بوجهة النظر التي يدعوه
إليها. ونجد الحوار الداخلي حاضرا، أحيانا، فتتبع
بجريات الأحداث في ذاكرة الراوي، فتتمكن الكتابة
من استعادة ما عاشه في الواقع. وبذلك، نتعرف على
نفسه، بالكتابة/من بطلها "أحمد" وهو يقرب،
ليلا، من قريته التي تركها مضطرا بسبب نظام
"الخماسة" الذي هو نتيجة مصادرة الأراضي من
قبل الاستعمار. كان، لحظتها، غبا لمشاعر مختلفة
فكان يتراوح عليه شعور بالمرارة بما ضاع من حياته
في خدمة مستغله، وشعور بالقلق بالمستقبل؛
فالأسباب التي كانت وراء غيبته الطويلة بدأت تزول
بشروع الدولة في إقامة نظام تعاوي هدفه العدالة
الاجتماعية، ويقدر ما يلو فيه هذا الواقع الجديد من
عزم وثقة فهو ينفعه إلى المقارنة، يتر ذاكرته، مره
يجت ماضيه فيفهم بما فيه من ظلم وتعاسة. ((ها قد
رجعت.. هذه قريب.. سابقى هنا.. بأسدي..
ساحقر أرصي...))^(٣)

حدث لأوت هو عرس في "فينلا" بحي "جند
—عنى" حصبة، حيث برر شمس ب. نرقص
والغناء تحت الأضواء الاصطناعية الباهرة. وعمرور
لوقت، يقص السكان بالمدعوين وبسياراتهم.. فيتحوّل
خميّ كنه إلى عرس كبير. أمّا الحدث الثاني فهو
جنوس "بعض خلق" حول رجل مريض، في غرفة
ضيقة.. بالجني الذي "باسفل" الغضبة، وعلى
ملاحهم أمارات التأثير والتضامن. وهو حيّ ليس له
سم يميّز به مثل أخيه السابق، وتكفي بيوته، ليلا،
بنور القمر. إن العلاقة بين الحيين علاقة تقابلية من
حيث التفاوت الاجتماعي والأخلاقي بينهما، فعالم
الأغنياء هو عالم القصور الفخمة والسيارات
الدمعة، عالم يمو فيه النذح حتى شحمة ويتزعج
أهله من شواغل العيش أو المرض إلى البحث عن
اللّهو واللذات. أمّا عالم الفقراء فهو عالم للسكن
التواضعة والمرضى واليوس. لكنه أيضا، عالم الرحمة
والتعاطف، ومنبع القيم الأصيلة.

كلا الحدثين يتطوّر معزول عن الآخر؛ فالأغنياء
القادرون على خلق روح التعاون لا يلتفتون إلى حال
الفقراء، ولا يدعولهم إلى أفراحهم، وليس فيهم من
يختلف معهم أو ينكر عليهم إسرارهم وجفاءهم.
ومثل هذا الانفصال يُظهر حيّة الإحساس بالتفاوت
الاجتماعي حيث تتعدم أية علاقات تبادلية، وكأنّ
التسريح الاجتماعي هناك لا يقوم له أي نظام
تاريخي^(٤)، فترى العرس الذي حقّق الرضا والبهجة
لأصحابه ينتهي في اللحظة التي يُوضع فيها الفقراء
بمريض، في سيارة الإسعاف وقد تسرّ خلفه، في

هذا خاضع لتوضيح بالمرد الذي يهايق ربه
سرعان ما يتغير مفسحة عن حودث قديمة يقتادها
نسرد وفق تسلسل زمني. وسعودة ب. عام زريف
هي عودة إلى عام الطفولة، عودة إلى الذات، فترى
لقاص يستحوذ على وعي بطله فيحدثنا عن صفوته،
عن حبه لناس القرية، وإعجابه بمنظر البحر والطيور،
والسهول الممتدة، وعن عشقه للقمر، ومرجه،
وصحكه من القلب. وهذا البوح لا يخلو منطق
القصة، فكيف يمش مثل هذا البطل تلك الحياة
الرفيعة السهلة، التاعمة، في زمن فرض فيه المستعير
القهر على الناس وحاز أراضيهم، وهي مصدر
رزقهم، مما أجبره، كما يقول، على الدخول إلى المدينة
باحثا عن لقمة عيش لأسرته، فيعمل عمادا في قصر
شخص أناني ينتقل إلى قصرٍ لآخر، لهم مميزات
(«بطن متفتح... وعينان مملوحتان الحمرة...») وفي ذلك
إشارة إلى تكون طبقة برجوازية، في ظل الاحتلال،
لم يتورع بعض أفرادها من استعباد أبناء وطنهم. وقد
استورد هذا الشخص كلبا ضخما، مثل الأسد، وبين
له بيتا في حديقة قصره، ولما ترجاه «البطل» أن يبيت
له مثله حتى لا يضطر، في كل ليلة، أن يبيت في
«حمام» رفضا وهكذا، زاد قلوب هذا الحيوان من
معاناته، كما زاده معرفة بقيمته عند مستخدمه. وهو
يقترج، دائما، من قرينه يقول بصوت حاضره،
مُجسدا مرارة الإحساس بتلك المغارقة القادحة:
(«صنعتي مولاي لسْتُ حسودا، لكني تلك لثرة
فجئت أن أكون كلبا.»)^(٧)

بعد ضحي، وقتها، كل ما يحبه به أن يند
شكلا من شكل حياة أدنى، وعنى نزع من أن
لبطل يقف في مركز حدث فهو يُحترق، أجدا، على
مستخدم كميات غزيرة وأفكاره ومشاعره، ندرت
ذلك بالقياس إلى تكوينه الشعري والاجتماعي. وذلك
ينقل إلينا حياة الزيف، حياة الطفولة. فالبطل الذي
عصعع نوضح فيه كثير من الخيف، في الزيف والمدينة
على السواء لا يتوان في مدح الزيف وهو المدينة
فلمدينة هي: حياة لمعدنة، ومنبت التفاني، ومبعث
خوف... ومُذ الزيف فهو الأرض الرحبة، والمواء
الثقي، والثاس الطيرون... وهذه الصورة الراسخة في
مخيلة البطل/الكاتب تفسر نوعه للعودة إلى تلك
الربوع الأولى. (... أنا مسكون، ولدتني دنيا ذات
سماء ليقلع...)/ وتسمعه وهو يقترب من قرينه
يقول: «سأطرح هنا... لن أرح هذي الأرض...
سأحرقها... أخرج فيها... صارت أرضي...»^(٨)
وتبقى هذه القصة، بأثرها العام، دالة على الواقع
الاجتماعي الذي تميز به الزيف الجزائري، في حقبة
من تاريخنا الحديث.

أما قصة «موسى أو صالح والسلطان الأكليل»
فترى حكاية فلاح كان يستقله «السلطان الأكليل»
فاتحج عليه يوما بالقول: («أحب وأشقى وأخيرا يأتي
من يجمع هذه الغلة؟»)^(٩) فادعاه السلطان السمين
وحكم عليه بالموت. ولا يخفى ما في طبيعة هذا
حكم من سخرية، من مفهوم هذا السلطان للعدل.
وعندما كانت تزوره أمه في سجنه كان، في كل
مرة، يوصيها أن تعطي بمصانعه. ((رحاء يا أمي،

الجزائري ضد الاستعمار حتى حقق استقلاله وحريته.

قصة "وهم الحقد فيزدهر الفجر وردا" بمد
بينها وبين قصة "ومن الطين" شبها في الفكرة وبعض
التفاصيل؛ ففي كليهما نعرف على ذلك الإنسان
الزيفي الذي تفتك منه أرضه فيتحوّل إلى "خماس"
قبل أن يضطرّ إلى الهجرة بحثا عن لقمة عيش، يتّجه
بطل "ومن الطين" كما رأينا نحو المدينة بينما يتّجه
بطل "وهم الحقد..." نحو الخارج بتشجيع المعمر
(مارسال)؛ ((خذ يا أحمد... هذه رسالة إلى أخي
موريس في مدينة باريس... لقد أوصيته بك عمرا...
عبر لك أن تذهب... كل أبناء عمك الذين يعتهم
بلؤا يشتغلون...))^(٢٠) وفي القصتين، يتضح دور
لاستعمار (في خلق ظاهرة الهجرة، الهجرة الداخلية
كما في "ومن الطين" والخارجية كما في هذه القصة)
لقد كانت قواطين مصادرة الأراضي بمثابة حصار
اقتصادي ضيق على الإنسان الزيفي سبل عيشه في
موطنه الأصلي. وفرز تطهير بالعودة، يمثّل مسار
نوعي شامي، ارتبط بضروف خاصّة لدى كلّ
مهما؛ فالؤلّ يعود في بداية عقد الخمسينيات بعد
صمود قنّون "ثورة برّعة". أمّ ثاني فيعود مع
تفلاق ثورة التحرير الكبرى فيقتصر من نعيم الذي
م يكنّ بالاستيلاء على "جود أراضي" الثرية...
وختلاف خبرة "حوي". يبقى ههنا حول حياته،
في متحدث نخبوية. وثمّ حول ههنا. أمّ يعتري
على "ربعة" عصابة شخص.

ضحية وحده في غرفة مظلمة وقمّي له الأكل والماء
ولا تخرجه أبدا...^(٢١) وذلك حتى يموت، رثما،
بقساوة الوحدة، وقبحة الحرّة. ولما تسرّت له فرصة
لترك السجن لاذ بمصانه الأبيض، الذي كان به
شوق عارم لرؤية الثور والتاس والدنيا، يتسكّى به
الحقول كأنه سحابة بيضاء. وهلل التاس لقواره.
والفرار بمنطق هذه الحكاية لا يعني الجبن أو التعاذل
ولما يعني النعاة ورفع التحدي. وبعد الذي حدث،
مرض السلطان ومات. وراحت أزمان وجاعات
أعزى وحكاية "موسى أو صاخ" باقية في الأذهان.

ولا نستبعد أن تكون لهذه القصة أصول شعبية
لأنها انقاس بثقافته وأسلوبه حتى تتلاءم مع متطلّبات
القصة القصيرة. غير أنّ بعض خصائص الحكاية
بقيت عالقة بما؛ فبطلها تلبو مرتبة فوق مرتبة الرجل
العادي، فهو يمارع قوة عظيمة، والكفاح الذي
كلّوضه يتجاوز رغبته الفردية في خلاص إلى تحقيق
الحرّة والعدالة لجمعه. وهو، قبل أن يفلت من
سجنه، يتنبأ بأنه سيحتاج يوما إلى حصنه. وري،
بعد ذلك، هذا الحصان يلعب دورا بطونيا لا يقنّ عن
دور صاحبه. والصراع بين الخير ونشر صراع مطلق
ينتهي بجزمة الشر. هذا بالإضافة إلى ما هالك من
"جود شعبية. ويعتبر ههنا الشمس الشمعي، في قصة،
نما يعني الشمس. وإذا ما افترض أنّ القصة تنكّ، في
بعضها الرمزي، على وقع اجتماعي يمكن الإجابة
عليه فإنّ النعم الذي يقع خلف تلك "الخوادر"
يمكن أن يشير، ولاسيما من خلال نغمة الغلاخين
مع شخص، إلى نقد حريز لسي حظه شعب

يتمسك ببعض ذكيرة قوية وهو مخلص قصة
تحوّل من قصة حدث موت ربيعة وعودة بعض
شئ من معشر إلى قصة نقود على استعداد
لذكرات فتتربح بموذه، وشخصه، ومكسبه
وتمنحه من من روية؛ فقد سترس لقص في
سرد مآسي لي عرفها زريف جزكري بين الحرب
لعافية الثانية وبداية ثورة التحرير لكي يحسنها،
نكن هذا الاسترسال رهّل القصة، وهو مؤشّر واضح
على إخلال في بنائها. إن الإكثار من "الحوادث" وإن
حاول أن يربط ما بينها، ثم يرد من أهمية ما يريد أن
يقوله. وهل يجدي في الفن أن نغشد كل ما رأنا
أعينا وصمعت آذاننا

أو وعت ذاكرتنا ؟ إن تلك الحوادث هي جزء من
تراثنا، لكن ينبغي أن نفكر ماذا نصنع بها، لأن هذا
الطريقة التي يمكننا من وضع نظم داخل تلك
"الحوادث" وإلا فإن هذا التراث يهرب منا ولا نفلح
في التقاطه. (٢)

أما القصة الأخيرة "حداد الواس البيضاء" فلا
شك أنها أفضل قصص المجموعة من المنظور الفني
والاجتماعي. فالرغبة الملحة في إدانة الاستعمار
بهرائه بعد ما، هنا، أقوى الخبيث إذ نراه يتصرف
كقوة عمياء وشر مطلق؛ فلا يتردد في قتل طفلة، في
عمر الزهور، كانت تجري وراء كلبها في أحد
الحقول. وقد حزن طيور التورس لذلك، وهجرت
النكان الذي استحوذ عليه لنوت، الموت الذي
ستهدف قتل ما في الحياة من براعة ووداعة وضية
وهجة وجمال وروعة.. ونبي بعض خبرون على

سودده. وبعد لقص في هذه بقصة، يتحوّل
بشكل قصص من ربة حقيقة لي تحرف
بترجوع إلى "واقع" فكان، بنيت، عمق في معرفة
موضوعه، كما ترفع عن "أسلوب التقريري" الذي
يميز بعض قصص المجموعة، وكان توصف خارجي
مكرر تقاعلا مع الأحداث. وبدأ هتما في فضل
بالغة فتكررت كلمات مثل "جميل" و"زائع"
و"صغيرة" بمثابة لوازم إمعان في التشجيع على الفعل
الاستعماري، وراث البت الضحية. وقد أكسب
تقاله بين تقنيات السرد والحوار والحدث النفسي
لقصة حركية وحيوية. وباستعماله ضمير مخاطب
جعل الحدث وكأنه يجري تحت أبصارنا، نعشه
بوجدانيا كما عاش، قبلنا الراوي/الطفل الشاهد
على تجربته، الذي يروي عن هذه الفتاة قصتها بعد
أن فقدت قوة الكلام، لأن الاستعمار انتزع منها
شعلة الحياة، فأصبحت بذلك قصتها قصة جرحه...

ومن خلال هذا الاستعراض للقصص فإن النظرة
الاستقرالية قد تسمح بتعميم بعض الملاحظات
التقنية، منها أن الأحداث تقوم، في أكثر الأحيان،
على الملاحظة أكثر منها على الخيال؛ فالواقعية، هنا،
تنكئ على الصدق الأخلاقي أكثر مما تنكئ على
القواعد التي تصدر عن الفلسفة (٣)، فيبدو القاص
منشغلا بقول ما هو موجود حقا، وضميره هو دليله
في الانتهاء إلى ذلك، إلى تحسّس معاناة أبطاله
ومشاكلهم الأساسية، وهذه المراقبة للحياة، في
مظهرها، تجعله يرصد اهتمامه للمضمون، مما يقص
عنايته بالشكل؛ ولا يتم ذلك، دائما، بصورة

نقدي، تر: عبد الوحد بوزو، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 62 وما بعده.



جديدة؛ فقد يؤدي به تعامله مع شخصية قصصية م
من ريف مرقفه بفكره خاص، وذلك حين تضغ
عنه تحربه خاصة. إن عدم حقيقي هذه القصص
هو نظرية أو تريف، بناء لاحتلال، تعرف إلى ذلك
من خلال ما ينعكس في نفوس هذه لشخصيات
وهي تستعيد مرئحل حياتها لصعبة، وقد تمّياً لبعضها
أن تظهر جنبها للمثل العليا، وعلمة الأرض
وإحيائها، وهو يوضح بأن حياة التريف تشكل قطاعاً
مهماً وأساسياً في المجتمع.

المواهب والإحالات:

- مصطفى لمسي، حداد التوارين البيضاء، مجموعة قصصية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984
- النظر من أجل مزيد من التوصل في علاقة الأدبي بالواقع: شكري محمد عيد، الأدب، في عالم متغير، هيئة المصرية العامة للكتاب والنشر، القاهرة، 1971، ص 24
- أنظر، مصطفى لمسي، حداد التوارين البيضاء، ص 11.
- المصدر السابق، ص 14.
- المصدر السابق، نفس الصفحة.
- نفسه، ص 16.
- نفسه، ص 16.
- نفسه، ص 18.
- نفسه، ص 36-37.
- 71 - النظر من أجل مزيد من التوصل في علاقة الكتابة بالواقع: ميشال برونو، بحث في الرواية الجديدة، تر: جريد أنطونوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1971، ص 94-95.
- 72 - النظر من أجل مزيد من التوصل في هذا الصنف من ((الواقعية))، دومين كرانز، الواقعية (موسوعة المصطلح

(1) صدر الكتاب عن دار للكتاب العربي-الجزائر في جرائد.

الطبعة الأولى 1999.
الطبعة الثانية 2003.

(2) تضم السلسلة إلى جانب الكتاب المذكور:

- العصبية القلبية: ظاهرة إجتماعية وتاريخية.
- دول الخوارج والتطرف [جرائد].

تأليف: بوزياني الدراجي [مؤنود في 17 ماي 1939م،
مؤنود ولاية بسكرة - جيجسكير تريح من جامعة الجزائر].

المنخص

تسعى هذه الدراسة إلى طرح مسألة الإنسان بطلا في الملحمة التي سالت نوعا أدبيا في المجتمعات العبودية، وفي الرواية نوعا أدبيا تنتشر في المجتمعات البرجوازية والبرلمانية في الغرب الأوربي، وهي بذلك تبحث عن أصول العلاقة بين النوع الأدبي في ولادته وتطوره وبين أصوله الثقافية والمعرفية التاريخية والاجتماعية. وعلى الرغم من أن مفهوم النوع يقوم على شكل داخلي وشكل خارجي، فإن هذه الدراسة لن تقوم على هذا المفهوم وإنما ستبنى على معطيات تاريخية، وأسس ثقافية وفكرية كانت سائدة في المجتمعات التي ظهرت فيها الملحمة ومن بعدها الرواية، معتقدة مع لوكاش أن « الفرق بين الملحمة والرواية، يمثلني الأنب الملحمي؛ لا يقف عند الحالات الداخلية للكاتب، وإنما ينشأ من المعطيات التاريخية للفلسفة التي كانت تفرض نفسها على إبداعه »(*).

البطل الملحمي والر والي

الدكتور حسين الصديق

- جامعة حلب -

عوائم روائية

1. مقدمة:

إن الفن الذي يستمد وسائل تعبيره من المجتمع الذي يتوجه إليه بالخطاب هو ظاهرة إنسانية لا يمكن أن تنتج إلا في المجتمع الإنساني. والفنان نفسه عضو في المجتمع الذي يعترف به ويثبته، وهو بشكل أو بآخر يتأثر في إبداعه بوضعه في هذا المجتمع.

الفن نتاج المجتمع، والعلاقة المتبادلة بينهما جدلية: فالمجتمع ينتج أنواعا فنية تتسجم مع قيمه ومعتقداته، وهذه الأنواع تقوم بالمقابل بإغناء المجتمع وتطويره من خلال إثراء وعيه الجمالي الفردي والجماعي. فما الحياة الاجتماعية إلا مظهر من مظاهر تطور الحياة الفردية التي تخضع في الوقت نفسه لتأثير الحياة الاجتماعية.

والأدب أحد الفنون وهو «مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف وأصول لا يمكن أن تبرز إلا في مجتمع.. وفي الواقع كان الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، وقد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميز الشعر من العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر، كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو فنية لا يمكن أن تكون فردية صرفة» (1). ولما كان الوضع الإنساني مؤسسة لا تقوم على قواعد جامدة وإنما على علاقات اجتماعية متميزة بحسب الزمان والمكان، فإن الأدب باعتباره مؤسسة يخضع لهذه العلاقات ويتأثر بمختلف قيم المجتمع ويتماشى مع تطوره ويرد على احتياجاته. إلا أن كل هذا لا يلغي وجود الفرد المبدع الذي يمكنه أن يتجاوز عصره ليصبح رائدا.

2. حول مفهوم النوع الأدبي :

المسألة التي تجعلها الدراسة الحالية موضوعها هي أصل الأنواع الأدبية. وسوف يكون نموذج الدراسة البطل في الملحمة وفي الرواية. ولابد قبل البدء من الكلام على مفهوم كلمة «نوع» التي كما يقول فيكتور «ليس لها تحديد موحد بما فيه الكفاية لتتمكن من المضي قدما في هذا المجال الصعب» (2).

«إن مؤلفات أرسطو و«هوراس» مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع. واستادا إليها نفكر بالمأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان ورئسيان، غير أن أرسطو على الأقل شاعر بتميزات أخرى أعمق بين كل من المسرحية والملحمة والشعر الغنائي.. وقد ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب أسلوب المحاكاة أو التمثيل فالشعر الغنائي هو الشاعر ذاته، في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه، كرواية، ويجعل

شخصياته تتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط) أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية» (3). إلا أننا نميل إلى تبني ما يقوله فيتور الذي يقترح أنه لا يجوز الكلام على «الملحمة والشعر الغنائي والمأساة كأنواع ثلاثة كبيرة، وفي الوقت نفسه تسمى القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية أنواعاً» (4)، ويرى أنه «سيكون الأمر أكثر دقة ووضوحاً إذا ما حصرنا مفهوم (نوع) على هذه الأشكال الأخيرة» (5)، وذلك لأن «الملحمة والشعر الغنائي والمأساة ليست أعمالاً ذاتية أو مؤلفة كما أنها ليست أشكالاً مكتوبة، وإنما هي هياكل أساسية للأشكال المكتوبة، بل هي الهياكل الأخيرة التي يمكن العودة إليها» (6). وفي هذا الحال فإن كل نوع يتضمن بشكل أو بآخر هذه الهياكل الأساسية: فالمسرحية مثلاً تقوم على المأساة حيث يختفي الكاتب خلف شخصياته، ولكنها في الوقت نفسه تحتوي على عناصر ملحمة وغنائية، أما الرواية فتأسس على الملحمة حيث الكاتب يتكلم من خلال الراوي كما يجعل شخصياته تتكلم، وهي في الوقت نفسه تشتمل على عناصر مأساوية وغنائية.

وينطبق ذلك على الشعر أيضاً. ويجب التنبيه على أن للرواية كنوع هي الأكثر على تمثيل هذه الأشكال الثلاثة المصماء (هياكل أساسية).

لقد حاولت بعض الدراسات في نظرية الأنواع الأدبية توضيح الطبيعة الأساسية للأشكال الثلاثة: الملحمة والمأساة والشعر الغنائي وذلك من خلال «تقسيم الأبعاد الزمانية، وبعض الصيغ اللغوية، فيما بينها» (7) أو كما يفعل الشكلايوس الروس الذين حاولوا إظهار التوافق بين البنية النحوية للغة والأنواع الأدبية. فقد بين جاكوبسون «أن الشعر الغنائي يستعمل ضمير المتكلم المفرد والزمن المضارع في حين تستعمل الملحمة الشخص الثالث والزمن الماضي (يمكن اعتبار ضمير المتكلم العائد على الراوي في الملحمة ضمير غائب)» (8)، ومع أن هذه المحاولات في تصوير طبيعة تلك الأشكال موحية لأنها تربط بينها وبين المورفولوجيا اللغوية أو تربطها من جهة أخرى بالموقف النهائي من الكون فقلما تعد بنتائج موضوعية (9).

ويشير نودورف في كتابة أنواع الخطاب إلى العلاقة بين الأنواع والمجتمع قائلاً: إن «الأنواع تتواصل مع المجتمع الذي توجد فيه» (10)، وأن «كل عصر له نظامه الخاص من الأنواع التي ترتبط بالفكر المهيمن. وكأي مؤسسة في المجتمع فإن الأنواع تظهر الملامح الجوهرية للمجتمع الذي تنتمي إليه» (11). ولكنه يعتقد أن هذا الجانب إنما يهم عالم الأعراق البشرية ethnologue أو المؤرخ، ولهذا يطرح المسألة من وجهة نظر مختلفة عندما يتكلم على إجراءات الكلام actes de parole (12) التي تصدر عنها الأنواع بحسب رأيه، فيسأل «كيف يمكن أن نفسر لماذا لا تنتج كل إجراءات الكلام أنواعاً أدبية؟» (13)، ويجب عن هذا السؤال قائلاً: «إن مجتمعاً ما إنما يختار ويقتن الإجراءات الأكثر توافقاً مع عقائده، وهذا ما يفسر وجود أنواع في مجتمع ما وعدم وجودها في مجتمع آخر، وعلى هذا فالأنواع تكشف عن تلك العقائد وتسمح لنا بمعرفتها بشكل أو بآخر» (14). ويضيف قائلاً: «إنه ليس مصادفة أن نجد الملحمة في عصر والرواية في عصر آخر، فالفرد البطل في الرواية يتعارض مع البطل

مثل الجماعة في الملحمة: إن كلا من هذه الاختيارات إنما يرتبط بالإطار العقائدي الذي ينشط فيه هذا الاختيار» (15).

ومع أننا نقر بصعوبة ذلك إلا أننا نرى أن تودورف لم يحاول بيان طبيعة « إجراءات الكلام »، ولم يسهل إلى معرفة الطريقة التي يختار من خلالها مجتمع ما ويقنن الإجراءات المناسبة لعقائده؟ وما للعلاقة بين تلك الإجراءات وهذه العقائد؟.

ونعتقد أنه إن يكون صحيحاً أن نختزل الأدب وأنواعه إلى مجرد فعالية لغوية مغلقة، يمكن تفسيرها بقوانينها الداخلية فقط، متناسين الظروف الاجتماعية - التاريخية التي وجد فيها الأدب وأنواعه وتطورا. إن اللغة هي مؤسسة اجتماعية، وهي بتركيبها الشديد التعقيد تمثل تطور العلاقات بين الإنسان وبيئته الاجتماعية والطبيعية. ولا شك في أن اللغة قد امتلكت أبعادها الفنية والجمالية بعد آلاف السنين من التجارب الروحية والاجتماعية والفكرية والجمالية التي مر بها الإنسان حتى بلغ نصجه الجسدي والنفسي، وأن هذه اللغة قد مرت بمراحل انتقلت خلالها من الدافع إلى الجميل، ومن التجسيد إلى التجريد، ومن التصريح إلى الرمز.

لماذا كان من الممكن أن توجد الملحمة في عصر، والرواية في عصر آخر؟ إن التفسير اللغوي والشكلي يمكن أن يشكل واحداً من العناصر الضرورية لتفسير الأنواع الأدبية، ولكنه لا يكفي وحده أبداً، فاللغة أداة الأدب هي مؤسسة حاضنة لأنواع الأدبية، في نشأتها وتطورها لتطور المجتمع الذي توجد فيه. وكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تختار كلاماً خاصاً وتجسد علاقات المجتمع اليومية والجمالية بالعالم في أنواع فنية وأدبية تتناسب مع علاقات الناس بعضهم ببعض من جهة وعلاقاتهم ببيئتهم الطبيعية وبظواهر الاجتماعي من جهة أخرى. ويبدو أن من السهل أن نكتشف في المجتمعات البدائية كيف كانت الفنون متأثرة بالظروف الإنسانية، على حين أن هذا يبدو أكثر تعقيداً وصعباً المثل في المجتمعات الأكثر تطوراً.

3. الوعي والفن:

لكل شعب وعيه الخاص الذي يشكل جزءاً من الوعي الإنساني العام. ولا شك في أن خصوصية ذلك الوعي التي تميز شعباً من آخر تتأسس على نظرة الشعب إلى الإنسان والكون والله. وهذه النظرة إنما تولد وتتطور بحسب نمو علاقة جدنية بين الإنسان وبيئته الاجتماعية والطبيعية، وهي في الوقت نفسه تؤثر في ذلك النمو. إن هذه النظرة وذلك الوعي إنما يعكس في كل فعاليات الشعب وبخاصة في الفعاليات الدينية والفنية.

ولا شك في أنه من الصعب جداً أن نحدد بدقة ووضوح كاتيين نظرة شعب ما إلى الإنسان والكون والله، ومع ذلك فلنحاول عرض عدد من المفاهيم الرئيسية والعامية.

في الهند القديمة كان التسامخ، العقيدة الأساسية للبراهمانية، يهود كل مظاهر الحياة الإنسانية، وكان يعتقد أن كل مظهر من مظاهر الطبيعة هو تجسيد لبراهما. ونحن هذا ما جعل الهندي القديم ينظر إلى كل عناصر الطبيعة نظرة تقديس باعتبارها من طبيعة أسمى من طبيعة الإنسان.

وقد تجلى هذا في الفن الهندي القديم: فكان الإله كلي القدرة لا يمكن أن يكون ممثلاً إلا في معابد ضخمة وتماثيل عظيمة تظهر نقص الإنسان ودونيته إزاء الإله والطبيعة. أمّا في الأدب فترى أن المهابهاراتا، الملحمة السنسكريتية، خاضعة لهيمنة إله عظيم ومدمر، وأن الإنسان فيها يقع تحت السيطرة المطلقة لإخلاصه غير المحدود للإرادة المعياء لهذا الإله عديم الشفقة.

في الحضارة السومرية أصبح الإنسان أكثر تطوراً منه في الهند، فقد تحرر من خضوعه الأعلى للطبيعة. لقد امتلك السومري مفهوماً للحياة مختلفاً، ونظرة إلى العلاقة مع الإله مغايرة، ولذلك فقد كان بعيداً عن الخضوع الذي عرفه الهندي، إذ أنه تحرر من تلك القوة التي لم يستطع الهندي وضعها موضع الشك. ومما لا شك فيه أن سيطرة السومري على الطبيعة لم تكن كبيرة، إلا أنها كانت كافية لجعله يشعر بالانفصال عنها، وهو شعور مكن الإنسان من السيطرة عليها جزئياً، بعد أن كان يخضع لما سماه بالقدر الذي حاول، مع خضوعه له، مجابهته متحملاً الألم ورافصاً الاستسلام المطلق أمامه. لقد كانت الآلهة السومرية شبيهة بالإنسان: فهي تحب وتكره، وتغضب وترضى، وتحقد وتسامح. وقد تجلى هذا المفهوم السومري بشكل واضح في ملحمة جلجامش الذي كان يحارب إرادة الآلهة في بحثه عن الخلود، وهو في النهاية يفشل في مهمته هذه، إلا أن فشله لم يكن نتيجة تعب أو خطأ منه وإنما كان نتيجة انتصار الإرادة الإلهية التي كانت تعارضه.

أمّا عن الإغريق القدماء فنجد أن الإنسان انتصر على الآلهة عندما استطاع أوديب حل لغز أبي الهول. ومنذ ذلك الحين أصبح الإنسان مدرك لوجوده المستقل عن الطبيعة. وإذا كان الإغريق قد آمنوا بالآلهة التي تظهر في الشرق في أشكال غير إنسانية، فإنهم وضعوا الإنسان في مصاف الآلهة عندما صاغوا مظاهر الآلهة على صورته، وهو ما يتجلى ليس فقط في جمال ونبل أجسادها، ولكن أيضاً في نزوعها الفكري إلى البحث عن الجمال والحق والبطولة. ونعتقد أن هذا المفهوم يبدو واضحاً في الفن الإغريقي وبخاصة في الأدب ولا سيما الإلياذة. وبانتظار أن تبلغ الملحمة نضجها وكمالها في الملحمة الإغريقية، فإننا لا نستطيع إهمال الملحمة في بلاد سورية والعراق وفي الهند، وهي ملحمة كان لها أثر كبير وجوهري في تطوير الملحمة الإغريقية، إذ أن زدهنر الشعر الملحمي في الشرق الأدنى في الألف الثانية قبل الميلاد هو الذي يشكل أصول الملحمة الإغريقية (16)، «فالنوع الملحمي لم يكن إلا نسج شبكة معقدة من العلاقات العميقة بين مختلف الحضارات» (17).

وتتجلى هذه العلاقات في العناصر المشتركة التي نجدها في الملحمة الهندية والسومرية والإغريقية، وفي التشابه القائم بينها (18)، إلا أن ذلك لا يعني إطلاقاً أن التشابه كان تعسفاً، ففي الإلياذة على سبيل المثال نلاحظ «أن الموضوعات المستوحاة من النماذج الشرقية يستخدمها هوميروس لعرض فلسفة، وسلوك بشولي مختلفين تماماً عما نجده في تراث ما بين النهرين» (19).

وفي الواقع فإننا نجد جلجامش يصير على بحثه عن الخلود على أثره من نصيحة سيندوني به بعينه هذا نبحث من طرف إنسان فإن، وذلك على العكس من أونيرس الذي يرفض عرض

الآلهة بحياة أبنية، ويفضّل عيش قدره كإنسان بالقرب من زوجته النubile، وأخيراً بعد مقتل صديقه العزيز بتروكولوس لا يسعى إلى تقاضي الموت المحتوم وأضعف نصب عينه الانتقام لصديقه من هكتور القاتل، وهو يعلم تمام العلم أنّ موته هو سينتو مباشرة موت هكتور.

4. البطل اطلحني:

في الفكر الإغريقي يسود مفهوم يرى أنّ «كل كائن في الوجود فيه جزء يدخله في النظام الكوني. ولا بدّ للإنسان إذن لكي يضطلع بمسؤوليته ويحقق على الوجه الأكمل قدره من أن يستخدم طاقته وشجاعته ليكون وجوده مسجماً مع العدالة. أمّا عندما يكون مدفوعاً بالضلالة لارتكاب تجاوزات تخرجه من حدود ذلك الجزء فيه فإنه بالضرورة سيكون معاقباً ليستطيع العالم أن يسترجع انسجامه الذي اختل بسبب مغالاة أحد عناصره» (20). ونحن إذا أردنا فهم سلوك الأبطال وخضوعهم الكلي للقدر الذي يسود في الإلياذة، ويقود الأبطال إلى ارتكاب تجاوزات فإننا يجب أن ننطلق من ذلك المفهوم. إلا أنّ ذلك لا يمنع الأبطال من المقاومة لعيش وجودهم على الرغم من معرفتهم المسبقة بمصيرهم. فعلى سبيل المثال نجد أنّ أخيل كان يعرف ما كان سيحدث عندما جامته ابتيلوك لتخيره بمقتل صديقه الحميم بتروكولوس، فهو ينتخب قائلاً: «أرتجف خوفاً من أن تحقق الآلهة الخطوب التي لا نرحم قلبي، والتي أخبرتني بها أمي يوماً ما بوضوح عندما قالت لي: إنّ أشجع الشجعان من الميرميدون سيترك نور الشمس صريعاً بأيدي الطراويدين، وأنت حي بينهم. نعم.. لاشك في ذلك، فقد صرع بتروكولوس اشجاع ابن هونيوس. وكنت قد طلبت من هذا اليانس، بعد أن أخدمت النار المدمرة، أن يعود إلى السفن وأن لا يقاتل هكتور» (21).

لم يكن مقتل بتروكولوس مصادفة، وإثما كان القدر قد دبره سلفاً لتحريض أخيل على العودة إلى المعركة. ولم يعد يهدأ الأخيل بال بعد مقتل صديقه الحميم قبل الانتقام له، وهو مدرك تمام الإدراك أنّ موته هو سيكون بعد مقتل هكتور قاتل بتروكولوس. يقول أخيل لأمه: «لكي يعاني قلبك أنت أيضاً من حزن عميق عندما لا تتمكنين من استقبال ولدك عند عودته إلى البيت لأنه قد مات، لأنّ قلبي يدفعني إلى التخلي عن حب الحياة، وإلى عدم البقاء بين الناس، إلا إذا قضى هكتور نحيبه بضربة من سنائي انتقاماً لموت بتروكولوس ابن هونيوس» (22).

وتحاول أمه منعه من مقاتلة هكتور قائلة: «مصيرك سيكون سريعاً يا ولدي إذا فعلت ما تقول، لأنّ ميتتك سينتو مباشرة مصرع هكتور» (23). ولكنه لا يبه لكلماتها ويعبر عن إرادته بملاقاة الموت إن كان ذلك يوفر له الانتقام لصديقه، وهو بذلك يتخذ قراره كإنسان حر عاقل، يعرف ما يريد، ويقرر مصيره بنفسه. وهكتور نفسه صاحب الخوذة ذات الريشة المتمايلة يعرف أيضاً قدر أخيلان ولذلك فهو يخاطبه قائلاً: «نعم.. إنني أراك تماماً كما عرفتك، وأعرف أنّه لا يمكنني أن ألمس مشاعرك، لأن لك في

أصنق روحك قلباً من حديد. ولكن احذر ألا يوظف مصيري حقد الآلهة، فيأتي يوم يجعلك فيه باريس وفيبوس وأبو للون صريعاً أمام باب فيه على الرغم من شجاعتك» (24).
ولا أحد يتمكن من الهرب من قدره بما في ذلك الآلهة، فزيوس ملك الأوليمب وأبو الآلهة يلبث عاجزاً عن مساعدة هكتور الذي يحبه، ولا يتمكن من تحويل مجرى القدر: «نشر أبو الآلهة ميزانه الذهبي، ووضع فيها مصيرين بمئة عاجلة أحدهما لأخيل والثاني لهكتور مروض الجياد. ومن الوسط رفع ذراع الميزان فأخذ يوم هكتور المحتوم يهبط وينزل إلى الجحيم» (25).

إن الأبطال في الإلياذة من خلال عيش وجودهم وتحقيق أرائهم يخضعون لإرادة القدر، مستسلمين بشجاعة أمام تلك القوة التي تفرض نفسها عليهم. وبحسب المفهوم الذي أشرنا إليه من قبل فإن على هؤلاء الأبطال أن يستخرجوا كل طاقاتهم، ويستغنموا شجاعتهم ليتمكنوا من تحقيق قدرهم، تلك هي النهاية التي تهيم في الإلياذة، ساحقة الإنسان، ومخفية بجبروتها كل تطور داخلي أو تغير في شخصيته. وهذا ما يفسر في رأينا كون الشخصيات في الملحمة ثابتة، فكل واحدة منها تبقى كما كانت في بداية الملحمة، لا تتغير ولا تتطور.
والشخصيات في الإلياذة تمثل الفكر لقومي عند كل من المعسكرين. ولذلك فهي ليست بشخصيات عادية، وإنما هي ملوك وأبطال وآلهة ونصاف آلهة. فهكتور مثلاً أكثر إنسانية من أخيل، على حين أن أخيل أكثر منه آلهة. وإذا كنا نميل إلى هكتور فذلك لأنه كذلك، وعندما يهزم أخيل هكتور فإننا نعرف بوضوح أن الإلهية هي التي هزمت الإنسان.
والآلهة في الإلياذة لهم ملامح الإنسان وصفاته: فهم يتخاصمون ويساهمون في أحداث إنسانية، وهم مختلفون فيما بينهم، يتوزعون على معسكرين كل منهما يشد أزر واحد من المعسكرين الإنسانيين، وأكثر الآلهة تورطاً في الأحداث كما يبدو في الإلياذة هي هيرا وأثينا من جهة وأفروديت من جهة أخرى. هذه الآلهة تصفى حساباتها الخاصة بها من خلال خداع البشر والتدخل في حياتهم.

5. البطل الروائي:

الرواية كنوع أدبي وفي أرفع أشكالها هي «الحفيد الوليد للملحمة» (26)، وقد نشأت الرواية من الأشكال السردية غير الخيالية - الرسالة، اليوميات، المذكرات أو المير، تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام، ولنقل إليها تطورت عن الوثائق» (27).

منذ ولادة الرواية الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر بدأت الرواية تأخذ ملامحها المميزة كنوع أدبي. وأصبحت منذ ذلك مرآة المجتمع، وراحت تصور هذا المجتمع بطريقة دقيقة وأمانة كما هو في الواقع. فكانت الشخصيات مرسومة بتفاصيلها الدقيقة ومصورة بأمانة. وكانت تبدو تعيسة كما كان الحال في الرواية من قبل إلا أنها ما عانت تقبل تعاستها، وراحت تعبر عن رفضها لعالمها العادي لإرائتها، مناضلة ضده بصراحة.

كيف استطاعت الرواية الوصول إلى هذا المستوى في ذلك القرن؟ في القرن التاسع عشر، وفي ظل ثورة 29 تموز من عام 1830 في فرنسا، ومع مجيء البرجوازية إلى السلطة ظهرت الرواية (28). إنها الملحمة الحديثة للبرجوازية الصاعدة، التي ولدت مع تطوّر الطبقة البرجوازية ونضج أفكارها بعد الثورة الفرنسية والثورة الصناعية. فبعد انحلال المجتمع الإقطاعي ظهر مجتمع جديد سادت فيه الطبقة البرجوازية، التي أصبح الفرد فيها، ولأول مرة في التاريخ، يشعر بانفصاله عن القطيع وبامتيازته منه. فأصبح الفرد يملك وعياً خاصاً به في مقابل المجتمع والطبيعة.

وباختصار فإن طبيعة الفرد كإنسان بدأت بالظهور في تلك الفترة في الغرب الأوروبي. ومع ولادة هذا المفهوم الجديد للإنسان بدأت الرواية الحديثة مرحلة ثانية في تاريخها. وأصبحت ممثلة هذا الإنسان، وجهدت في وصفه والكلام عليه، وعملت على إظهاره في تغيراته الداخلية وفي تناقضاته، وفي طموحاته وأثر العوامل الخارجية فيه. ومن الطبيعي منذ ذلك التاريخ أن تتطور الشخصيات في الرواية بشكل مواز لتحولات المجتمع وتطوّر مفهوم الإنسان فيه. هذا على الأقل ما يبرهن عليه في رأينا ظهور الرواية الجديدة في فرنسا بعد التحولات الاجتماعية التي ولدتها فيها الحربين العالميتين الأولى والثانية في القرن العشرين.

ويبدو أنه من الصعب تعريف الرواية وكل «كتاب عن الرواية يبدأ بالبحث عن تعريف لها. وكل التعريفات المقدمة غير مرضية» (29). فالرواية ليست فقط كما يقول سانت بوف «حقلاً واسعاً للاختبار يفتح أمام كل الأثكن الغفيرة وكل الوسائل، إنها ملحمة المستقبل التي وحدها على الأغلب ستكون منذ الآن ملائمة لأخلاق المجتمع الجديد» (30). لقد أصبحت الرواية البوثقة التي سيجد فيها «الإنسان الغربي الحديث كل شيء: كل شيء اخترعه، وكل شيء لم يستطع امتلاكه، نحني بذلك قدره» (31).

الرواية إذن هي ملحمة العصر الحديث، فيها نجد كل التحولات الاجتماعية وكل الملامح المنحمة الأساسية، ولا نجد الأبعاد الأسطورية لحياة الأبطال كما لا نجد الأبطال العضاء والخارقين. ولم يعد الأبطال في الرواية آلهة وإنما أصبحوا رجالاً عاديين تصنعهم ظروف الحياة اليومية. ويمكن للرواية أن تتخذ من التاريخ موضوعاً لها، كالمحكمة، لتعالج نقطة معينة بوضوح، ولكنها في ذلك تختلف عن الملحمة في سبب المعالجة. فالرواية مثلاً، على العكس من الملحمة، يمكنها أن تهتم بموضوع من الحياة الواقعية الحاضرة يبدو فيه جوهر الإنسان مستمداً على السواء من الحياة الاجتماعية ومن الأبعاد الإنسانية العامة، ولكنه في ذلك إنما يجد صفاته وأبعاده الشخصية، ويسعى إلى تأكيدها وتعميقها في إطار من الظروف يسيطر عليها نضام من العلاقات مع الآخر يصبح شيئاً فشيئاً أكثر تعقيداً وأقل إنسانية.

في الزمن القديم ما كان يوجد إلا المجتمع، أو الشعب والدولة. أما الإنسان الفرد الواعي بفرده وتميزه من القضيع فلم يكن موجود. لذلك لم يكن ممكناً أن نجد في الملحمة أو في المأساة الإغريقية إلا ممثلي الشعب من أبطال ومثوك وآلهة، وهؤلاء أيضاً ما كانوا يمثلون قدرهم الخاص بهم، وإنما كانوا يمثلون قدر الجماعة التي ينتمون إليها. وفي مقابل ذلك نجد البصر في

نروية يمثل وجوده لفردى وقدره الخضر، ورغباته نذائية وحياته الواقعية، إنه على العكس من بطل لمنجمي أو تمانسوي لا يتهم لأهله ونكته يقوم بأفعاله منطلقاً من توقع وأحضر، فهو يمثل ماضٍ ومستقبل أرضيين. فاتهم في الرواية لا أن يكون أبطالاً آلهة أو منوكا، وإنما أن يكونوا ويكسبوا بشراً.

لقد أصبحت الرواية مرآة الإنسان الحديث. وإذا كانت الملحمة تقوم على الصراع بين البطل وقدره، فإن الرواية تتمحور على التناقض بين الإنسان والمجتمع أو على الصراع بينه وبين الطبيعة أو بينه وبين أشخاص آخرين، أو حتى بينه وبين نفسه. ولم تعد الآلهة فيها ولا الأبطال أسطوريين، وإنما أعدت لهم إلى مستوى البشر بعد أن أزلت عنهم ملامحهم الأسطورية. لقد تعرت الروح الإنسانية في الرواية، «واضطربت بالمظاهر الواقعية والأكثر ابتذالاً للوجود الإنساني، وعلى كل الأصعدة: الاجتماعية والنفسية والأخلاقية. إن خاصية الرواية هي في إظهار الصلابة التي تقاوم بها الأشياء والأحداث الأفكار والمعتقدات» (32).

والرواية لا تمجد البطل إلا باعتباره إنساناً ماعياً إلى تحقيق مصيره الأرضي، وهو ما يجعله متغيراً تحت تأثير العوامل الداخلية والخارجية، فالناس في كثير من الروايات العظيمة يولدون ويموتون، «شخصياتهم تنمو وتتغير، حتى إن مجتمعاً بأكمله يرى وهو يتغير، (قصة بطولات آل فرسانيت والحرب والسلم) أو تعرض نورة الرمن لأسرة في صعودها وانهارها (أسرة بونبروك)» (33)، على حين أن «الملحمة الإغريقية، على الرغم من العنف فيها، تمجد بطلاً ليس كاملاً، ولكنه متماسك ولا يتغير، وهو، وهذا ما يجعله مختلفاً عن البطل الروائي بشكل أساسي، لا يتغير، ويبقى بجلد في مستوى واحد من الفكر» (34).

الذي يتلائم مع الإيقاع الأخلاقي والإجتماعي والديني للمجتمع الإغريقي.

لقد ازدهرت الرواية في مجرى التحولات الاجتماعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، وتطورت بتطور العلاقات الاجتماعية خلال تلك التحولات التي عرفت كل واحدة منها مفهوماً للإنسان مختلفاً، وهو ما أدى في الرواية إلى تطور مفهوم البطل بحسب كل مرحلة من المراحل الاجتماعية. ويبين لنا تاريخ الرواية أنه كلما ازداد تطور الحياة الإنسانية تعقيداً وإبهاماً كانت الرواية تصبح أكثر تعقيداً. فمع تطور المجتمع الصناعي والرأسمالي الذي يضغط الإنسان، ويستغله، ويزدرجه كانت تنمو وتتطور أزمة قيم وضمائر، ولم تعد للمجتمع قيمة القديمة، وبدأ يهتم بما هو غير إنساني في مقابل إهمال الإنساني، ويقدم المادي على الروحي، وأصبح يعادي ما في الفن من بحث عن الحقيقة والجمال، ويدعم ذلك العالم الخاضع للمادة والآلة. ولما كانت الرواية من منشأ اجتماعي فقد كانت ترد على هذه التطورات بتبنيها شكلاً جديداً ومفهوم بطل جديداً، بل واسماً جديداً، فقد أصبحت في القرن العشرين تدعى الرواية الجديدة le nouveau roman، وراحت تسبح في تيارات الوجودية والعبثية التي ظهرت في أوروبا الغربية في النصف الأول من القرن العشرين.

في الرواية الجديدة أصبح البطل فرداً محبطاً، ويتسا معزلاً في عالمه الداخلي، لا يملك إلا حقيقة واحدة هي وجوده الذي يجب أن يبحث عنه في داخله (35). «إن تغيرات العلاقات

لإجتماعية قادت الروائيين الجدد بشكل رئيسي إلى تصور الشخص كمفهوم فني وثقافي، وهي نفسها التغيرات الاجتماعية التي دفعت هؤلاء الروائيين إلى تقديم شخصياتهم الرئيسية من خلال حياتهم النفسية أكثر من تقديمهم من خلال مشاعرهم ونفعلاتهم. ولم يعد الاهتمام ينصب على السمات الشخصية، وإنما على حياة ذات مأخوذة بالزمن اليومي، وهو ما أدى إلى ضعف العقدة: فالرواية تعرض موقفا عاديا في الظاهر، يقترّب في صميمه من السيرة الذاتية. والسرد يقوم في تدرجه على الحوار الفردي والداخلي الذي كان يأخذ من هنري جيمس Henry James إلى فيرجينيا وولف Virginia Woolf أشكالا مختلفة» (36).

خاتمة:

وأخيرا، هل الرواية كنوع أدبي في خطر اليوم؟ منذ نهاية القرن الثامن عشر كانت الرواية تمثل مؤسسة أدبية، «إنها النوع الأمل للتعبير عن مجموع المؤسسات التي تشكل مجتمعا ما وعن مختلف المواقف في العالم التي تسود في تلك المؤسسات» (37)، وقد تطوّرت الرواية بشكل مواز مع انتشار (وحسب تفاوت) المجتمعات الصناعية والراسمالية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه اليوم هو: هل ستظل الرواية مؤسسة أدبية على الرغم من أن الأعمال العظيمة أصبحت نادرة اليوم؟ ويبدو أن وسائل الإعلام الجديدة والمتنوعة في عصرنا من صحافة ومذيع وتلفاز وسينما ورسوم متحركة وأدق فضائية تؤثر في وجود الرواية كنوع أدبي، وتأخذ منها العديد من القراء السابقين، ولكن من جهة أخرى فإننا نرى أن التطور السريع للحياة الذي بدأ بحكم المجتمعات الحديثة يثير الشك في قدرة الرواية المعاصرة على التطور لتتمكن من النهوض بأعباء المعطيات الجديدة للمجتمع وبخاصة ماقدّمته من مفهوم جديد للإنسان. هل ستمكن الرواية من الرد على حاجات عصرنا الذي نعتقد أنه ينتظر نوعا جديدا أكثر قدرة على فهم أوضاعه والتعبير عن تطلعاته ومشاعله. هذا النوع سيكون جديدا بالطبع، ويمكن أن يكون حفيد الرواية، تماما كما كانت الرواية حفيدة الملحمة.

المراجع والمصادر:

المراجع العربية:

1. هوميروس - الإلياذة - تعريب سليمان التيمتاني - دار إحياء التراث العربي - بيروت - دون تاريخ.
2. وارين، أوستن ووليك، رينيه - نظرية الألب - تر/ محيي الدين صبحي - دمشق 1972.

المراجع الفرنسية:

1. الكتب:

- , Editions Albin Michel, Paris 'Histoire- du Roman Moderne'- ALBERES. R.-M
1962.
, Que sais- je- 'Le Roman Français depuis 1900' - BOISDEFFRE. PIERRE,
Paris, 1979.
, traduit par Mario MEUNIER, le livre de poche, ' L'Iliade' - HOMERE,
Edition, 1982.
, Editions Gonthier, 1979. ' La théorie du roman '- LUKACS, Georges
, Edition du Seuil, Paris 1978. ' les genres du discours'- TODOROV, Tzvetan
2. المجلات:
- Poétique, Novembre, 1977 N° 32, Edition de Seuil.
Fr, p.490. , trad.'histoire des genres littéraires ' l'Essai de VIETOR, Karl
3. المعاجم والموسوعات:

- Petit ROBERT. Edition 1982- Roman.-
- Encyclopaedia Universals, Paris, 1980 Volumes : 8,18.
- La grand Encyclopédie, La rousse, Paris 1976, Volumes : 1,8.

الهوامش:

- LUKACS, G La théorie du roman. Editions Gonthier, 1979, p.49 (*) نظر:
(1) وارين وويلك، نظرية الأدب، تر/ محيي الدين صبحي، دمشق 1972.
VIETOR, K , l'histoire des genres littéraires, Poétique,Seuil,1977,p.490 (2)
(3) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 297.
VIETOR, K., l'histoire des genres p.390 391 (4)
(5) المصدر السابق.
(6) المصدر السابق.
(7) وارين وويلك: نظرية الأدب، ص 29.
(8) المصدر السابق.
(9) المصدر السابق.
TODOROV, T., les genres du discours, Seul, Paris, 1978, p.51 (10)
(11) المصدر السابق.
(12) عنصر مفهوم هذا المصطلح في، Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,
Seuil, paris, 1972, p 428.
ODOROV. Les genres du discours, p 51 (13)
(14) المصدر السابق. (5) المصدر السابق.

- Encyclopaedia Universalis, 1980, Volume 6, p.378. (16)
- (17) المصدر السابق، p. 4432, Volume 8.
- (18) المصدر السابق، p. 4428, Volume 8.
- (19) المصدر السابق، p. 378, Volume 6.
- (20) المصدر السابق، p. 378, Volume 6.
- (21) HOMERE, l'Iliade, le livre de poche, chant XVIII, p 430
- وقد فصلت ترجمة النص من الطبعة الفرنسية نظراً لسوء الترجمة العربية، وللمقارنة النظر ترجمة سليمان البستاني - بيروت، دون تاريخ، (891/2).
- (22) المصدر السابق، p.433، والطبعة العربية (896/2).
- (23) المصدر السابق.
- (24) المصدر السابق، p.524 chant XXII، والطبعة العربية (1038/2).
- (25) المصدر السابق، P.519، والطبعة العربية (1030/2).
- (26) وارن وويلك، نظرية الأنث، ص 275.
- (27) المصدر السابق، ص 281.
- (28) Ency. Uni., V. 18, p. 562
- (29) DE BOISDEFFRE, le roman français depuis 1900, Que sais-je ? P.4
- (30) نظر المعجم الفرنسي Petit ROBERT
- (31) ALBERS.R. M., Histoire du roman modern, Albin Michel, paris.1962, p.7
- (32) La grande Encyclopédie, La rousse, Volume 17, p. 10501
- (33) وارن وويلك، نظرية الأنث، ص 279.
- (34) La grande Encyclopédie, La rousse, Volume 17, p.10504
- (35) المصدر السابق، p. 10508.
- (36) المصدر السابق، p. 10510.
- (37) المصدر السابق.

كان الناقد الفرنسي «كوستاف لانسون» يمثل نموذج الأستاذ الجامعي المعتز، هادئ في صوته وحركاته، خجولا، مدققا في المسائل العلمية التي يعالجها، مؤرخا وعالما شديد الثقة في عمله. ولهذا كانت له مكانة مرموقة في المراكز العلمية الفرنسية: كالمنعزة العليا وجامعة السربون. ظهرت أفكاره الجديدة ناضجة أوائل القرن العشرين حين أعلن عن ضرورة استقلال الدراسة الأدبية بمناهج خاصة بها. وقد وجد هذه المناهج في نطاق التصور التاريخي.

تأصيل المنهج التاريخي

الفرنسي

في الأدب

فاس المغرب

كوستاف لانسون (1857 - 1934)

G. Lanson

كان إلى جانب ذلك باحثا موسوعيا، فقد نشر سنة 1909 كتابه الوجيز البيبليوغرافي للأدب الفرنسي، وهو يحتوي على حوالي خمسة وعشرين ألف مادة، ونشر بعد ذلك كتابه النقدي «الرسائل الفلسفية لغولثير» وتعددت بعد ذلك تليفه مؤكدة سلطة ناقد كبير، كما توج أعماله النقدية ببحثه القصير الهام: «منهج التاريخ الأدبي» سنة 1910.

وعلى العموم فقد جعل النقد الأدبي في أغلب دراسته مندمجا بحركة التاريخ الإنساني. ومع أنه قرن تطوّر الأدب الفرنسي بتطوّر النظام الاجتماعي فإنه كان بعيدا عن تأثير الاتجاه الماركسي الذي كان قد دخل إلى حقل الثقافة في فرنسا. كما أنه في الآن نفسه وضع بينه وبين فلسفة اكوست كونت مسافة محترمة، في الوقت الذي كان فيه هذا الفيلسوف هو ملهم تين، وبرونتيير فيما يتعلق بالتوجه العلمي الصارم في الدراسات الأدبية. كان إلى جانب ذلك يرفض الأفكار المثالية المنحدرة من الفلسفة

لهيجينية وخاصة مفهوم الملكة الرئيسية عند
تين، وهو مفهوم كم نعلم له علاقة بالفكرة
المصنفة عند هيجن، وذلك يعتقد بعض
المهتمين أنه كان أقرب إلى فلسفة دور كايم،
فمنها أخذ مفهوم « القانون الخاص للتاريخ »
وصبغه في مجال الدراسات الأدبية، ومقتضاه
أن « الأدب لا بد أن يكون له قانونه
الخاص مثلما أن للمجالات العلمية الأخرى
قوانينها الخاصة بها » (2).

وقد لاحظ الباحثون أيضا أن لانسون
تأثر في منهجه بالنقد الوضعي الألماني
وخاصة كما تبلور عند «وليام شيرير»
Wilhelm Scherer في كتابه « تاريخ
الأدب الألماني Histoire de la
litterature allemande (1883) ».

وقد نظر إلى هذا الكتاب كبدية لتعبير
في علم الأدب باعتباره معرفة مستقلة، إلى
جانب أن في الكتاب اهتماما بالغا بالتحليلات
البيوغرافية. وقد جعل شيرر الأدب نتيجة
من نتائج مؤثرات ثلاثة (3):
- الإرث الثقافي L'heritage culturel
- المعيش (Le vécu)
- الرؤية الشخصية Vision
(personnelle)

وهذه الأخيرة مندمجة بالرؤية الفنية
(Vision Artistique). والعلاقة التي
أقيمت عند البعض بين هذه العناصر الثلاثة
والعناصر المعروفة عند تين يبدو فيها كثير
من التكلف لأن شيرر في الواقع أقرب إلى
لانسون منه إلى تين، فالإرث الثقافي مسؤول
عن المؤثرات الأدبية التي أولاها لانسون

وتجلت نزعة التاريخية في الجوانب
التالية:

- دراسة نتائج الأدبي في سياق حياة كاتب كبير.
- تمييز العصور الأدبية وتحديد الاتجاهات المهمة فيها.
- إظهار الصانع الفني للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر.
- ربط الحوادث الأدبية بوقائع التاريخ وظواهر الإجتماعية.
- إعادة بحية علاقة النصوص والمؤلفات القديمة بمحيطها وجميع ملابسها لكي نحياها كما كانت في الماضي(6).

وعلى هذا الأساس انتقد لانسون مع ذلك منهج سانت بوف، وأن ظل أقرب إليه من أين، كان يرى أن سانت بوف قد حاول وضع أسس منهج اجتماعي للأدب وأن كان في نظره قد فعل ذلك بطريقة «وصفة» صارمة عندما جعل مركز النتائج الأدبي هو الخلفية البيوغرافية (أي سيرة الكاتب) وما يتصل بها. وقد وجد أيضا أن سانت بوف كان رجل حمس بامتياز وأنه اتجه من الأدب إلى السيرة الذاتية للكاتب في حين كان عليه أن يلقي الضوء على الأدب بواسطة عناصر حياة المؤلف(7).

كما انتقد التأثيرية التفوقية، ولكنه اعتبر نقده ١٠ الانطباعي Critique impressionniste عملا مشروعا ما لم يقف عند حدود التأثير، لأن الناقد ينبغي أن يتجاوز الانطباعات التي يكونها عن العمل الأدبي إلى تأكيد أحكامه انطلاقا من تحليل النص ذاته (8).

ونقد لانسون أيضا أين بحدته فيم يخص للزعة العلمية التي نادى بها هذا الأخير، ففي رأيه أن العلوم المختلفة ينبغي أن يستقل كل واحد منها بمنهجها الخاص، ولابد من أن تكون دراسات أدبية منهجيتها المتميزة عن العلوم البحتة، وتكثفا يمكن أن تستفيد من روح العلم، وفي هذا الصدد قال:

« لا يمكن أن يبنى أي علم على مقياس علم آخر، فلتقدم العلوم يرتبط باستقلال بعضها عن البعض. هذا الاستقلال هو الذي يسمح لها بأن تهتم بموضوعها ولكي يكون للتاريخ الأدبي بعض العلم ينبغي له أن يبدأ بأن يمنع نفسه من الخضوع لمناهج العلوم الأخرى كيفما كان نوعها »(9).

وعندما يسمح بالاستفادة من روح العلم فنذلك يعني أن الناقد ينبغي أن يتحلى بالخصال التالية: الصبر، والأمانة والصدق وعدم سهولة التصديق، والمراجعة للتحقيق.

كما وجد نقدا شديدا لما كان يسميه النقد العقائدي La Critique Dogmatique، وله رأي خاص في مفهوم العقيدة فهي قد تكون فنية أو أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، أو دينية، والنقد عندما يتحول إلى عقيدة من هذه العقائد مغلبا مبادئها على الحقائق الموضوعية المتصلة بالعمل المدروس فإنه سيكون ضد المعرفة وضد تطور القيم الإبداعية(10).

هكذا نرى أن لانسون استفاد من سانت بوف رغم أنه دعا إلى الاحتياط من أن تغطي أنواقنا في النقد على معطيات

ويلاحظ إلى جانب ذلك أن الذوق يتسرب بالضرورة إلى العملية النقدية سواء صرحا بذلك أم لم نصرح، لكنه يدعو الناقد الأدبي إلى أن يجعل - بطريقة واعية - ذوقه كمرحلة أولى أما المرحلة الثانية فينبغي أن يعبرها المحك الحقيقي الذي يحدد فيما إذا كان إحساسه الأول صادقا أم خاطئا، وعليه فحكم الذوق ينبغي دائما أن يكون خاضعا للمراجعة:

« مادامت التأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن نقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونفكره ونراجعه وتحده وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه» (13).

وبعد أن يفتح هذه الخطوات الأولى ينتقل إلى تحديد منهجه مسجلا خطواته وأهدافه في فقرة مركزة قائلا:

« إن عملياتنا الأساسية تتخلص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لتمييز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثم تحديد العلاقات بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية. في بلادنا وخرج بلادنا بتسمية نمو الحضارات الأوروبية» (14).

وإذا أردنا أن نحدد الخطوات التي اعتمدها منهجه انطلقا من هذه الفقرة سنجدناه كالتالي:

(1) التعرف على النصوص الأدبية:

الموضوع المدروس، ففي نظره أن سائت بوف، قد حاول وضع أسس لمنهج اجتماعي لدراسة الأدب ولكنه جعل ذلك مرتبطا بحياة المؤلف، فالفردي أي الذات هي الوساطة بين التأثيرات الاجتماعية وتجلياتها في الأدب، ولذلك فالتعاطف الذي يشغله الناقد في عملياته النقدية هو مفتاح فهم النصوص الأدبية وفهم أصحابها ولاتسون يقبل مبدئيا بهذا التعاطف ولكن فقط عند اللقاء الأول مع النص، وفيما بعد لابد من تكيف هذا التعاطف التوقفي وإخضاعه لمسار تحليل النصوص الأدبية الذي ينبغي أن يكون ذا طابع موضوعي. على أن لاتسون رفض أيضا النزعة الجبرية لسائت بوف التي ترى أن الأدب هو في جميع الأحوال أسير ظروفه الخاصة وحياته بمسارها المحدد فكيفما كانت خصائصها تكون حصينص أدبه، ولذلك يمكن التعرف إلى الشخصية المبدعة من خلال عملها الأدبي. وهكذا يرى لاتسون أنه عوض أن يستغل سائت بوف معطيات السيرة الذاتية لتفسير الأعمال الأدبية فإنه جعل هذه الأعمال الأدبية وسيلة فقط لبداء السيرة الذاتية للمؤلفين (11).

وفي نطاق اعتباره الذوق مرحلة فقط من مراحل الدراسة الأدبية يحاول أن يصحح رأي سائت بوف حين يقول:

« الشيء الأساسي هو ألا نتخذ من نفسي محورا، وأن لا أجعل نمط شعري لخاصة وذوقي أو معتقداتي قيمة مطلقة، (ينبغي) أن أراجع تأثيراتي وأخذ منها بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابته تحليلًا داخليًا موضوعيًا» (12).

أي القيام بتحقيقها وتقويمها، وإدراك مضمونها (= المعنى الحرفي للنص).

(2) المقارنة بين النصوص لتمييز الأصل من التقليدي والفردى من الجماعى.

(3) تصنيف هذه النصوص فى أنواع، ومدارس وحركات.

(4) تحديد العلاقات بين هذه الأنواع، والمدارس والحركات والحياة العقلية (الفكرية، الأخلاقية، الإجتماعية) سواء بالنسبة للداخل أم بالنسبة للخارج.

ونحاول الآن أن نفصل الكلام عن كل خطوة على حدة:

مرحلة التعرف على النصوص الأدبية:

لقد وضع لانسون هذه الخطوة، لأن هدفه كان توجيهها لكتابة تاريخ جديد للأدب الفرنسى، وقد كان يفترض أن الدقة يرجع حتماً إلى نصوص أدبية قديمة وسيكون ملزماً باتباع طريقة لتحقيق هذه النصوص وتقويمها قبل الاعتماد عليها فى كتابة تاريخه الخاص للأدب. ولهذا الغاية وضع عدة تساؤلات تنتمى إلى مرحلة التعرف هذه: (15).

- ما مدى صحة النص؟
- هل هو عمل مكتمل؟
- ماهو تاريخ النص (تاريخ التأليف، تاريخ النشر مع مراعاة تأليف الأجزاء ونشرها)؟
- ماهى مراحل التغييرات والتتحيات التى خضع لها؟

وتتضمن هذه الخطوة كما أشرنا ضرورة إدراك أن تلك المضمون تحرفى للنص، لأن:

التبيين

التعرف إلى النص لا يكتمل إلا بهذا الإدراك الأولى لمعنى النص، وفى هذا السياق يرى لانسون أن لابد من الاستفادة من العلوم المساعدة لتحقيق الفهم الكامل للنص، وهى علم اللغة وعلم التركيب. ويقتضى فهم النص تحديد القيم الفكرية والعاطفية وتقويم الجانِب الفنى وكشف المضمون الضمنى للعمل. ولأجل إتمام الفهم لابد من ربط العلاقة بين النص والمؤلف ومسار حياته وكذا المؤلفات التى يمكن أن يكون قد تأثر بها، وهذا ما يدعى دراسة المصادر التى استقى منها المؤلف أفكاره وهذا يكون الدافق مهماً بقضية التقليد أو تطوير الكاتب لأفكار سابقة أو الإنطلاق من أفكار جديدة، وقد يتعرض أيضاً للسرقات الأدبية وعلى العموم «دراسة المصادر» هى إحدى الوسائل الأساسية للتحقق إلى مختبر للكاتب، إنها لا تسمح بتفسير عقريته ولكنها تساعدنا على فهم كيف كان يعمل» (16).

المقارنة بين النصوص الأدبية:

هدف امقارنة بين النصوص الأدبية عند لانسون هو أن نميز بين النصوص الأصلية والنصوص التقليدية. ومفهوم الأصالة عنده يختلف عما تدل عليه هذه الكلمة فى الثقافة العربية فى الوقت الحالى، فالأصلى يعنى كل ما له علاقة بالتراث الفكرى والحضارى بينما يعطى لانسون هذه الكلمة معنى متعلق بكل ما هو جديد أى متجاوز لأشكال وأفكار الماضى والحاضر. ونراه يذهب أبعد من ذلك فيعتبر الأصالة مجوزة ذوق العصر أيضاً. لذلك يقول:

«العقريّة بنت زمانها ولكنها دائماً تعنو (زمانها)، وصغر الكتاب حينئذ عصره»

في هذا تصند إلى أن ثياريات الأدبية أعم من تدرّيس، فقد نجد مدرّس متعدّد ضمن تيّز واحد.

- العلاقات بين الأنواع والحركات (للتيّارات) والمدارس من جهة والحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية:

يقول لانسون:

«الأدب مرآة الجماعة، تلك حقيقة لا شك فيها وإن صدر عنها كثير من الأخطاء. الأدب يكمل صورة الهيئة الاجتماعية، إذ يعبر عن كل ما لم يمكن تحقيقه من حسرة وقلق وأمل (للناس)، وهو بهذا لا يزال يُعتبر تعبيراً عن الهيئة الاجتماعية، بل يمتد إلى ما لم يوجد دفنفل _ إلى الخفايا التي لا تكشف عنها الوقائع ولا وثائق التاريخ» (18).

عندما يعمّد العلاقة بين الأدب والواقع على هذا النحو نراه يستخدم لفظ المرأة، بمعنى أن الأدب يعكس الواقع أي صورة الحياة الاجتماعية، إلا أن فكرته عن عكس الواقع ليست لها علاقة بمفهوم الإنعكاس المعروف مادام يرى أن الأدب لا يعكس فقط ما هو كائن بل أيضاً ما ينبغي أن يكون، وهذا معنى قوله إن الأدب «يكمل صورة الهيئة الاجتماعية إذ يعبر عن كل مالم يمكن تحقيقه». وهذه الفكرة تعود بنا إلى أرسطو الذي اعتبر الشاعر مختلفاً عن المؤرخ من حيث أن الثاني يحكي فقط ما هو كائن بينما يحكي الأول ما ينبغي أن يكون.

وعلى هذا ينبه لانسون إلى هذه المسألة الهامة وهي أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ذات طبيعة تقاعلية، فليس هناك ارتباط سالب بين الواقع والأدب حيث يكون الواقع منعكساً

في كل شيء، فحررتهم في درجة حرارتهم، ومستواهم في مستوى الجمهور» (17).

هذا ما يجعل مقارنة النصوص الأصلية بالنصوص الضعيفة التقليدية أمراً ملحاً، لأن هذه النصوص الأخيرة هي التي تلفت الانتباه إلى النصوص الجيدة والجديدة وتمكن من تحديد قيمتها. على أن ما أشرنا إليه بخصوص دراسة المصادر له أيضاً علاقة بقضية المقارنة، إلا أنها خاصة بالمقارنة بين الحاضر والماضي وموجهة لمعرفة الأصول الفكرية والجمالية التي يستقى منها الأديب أفكاره وأدواته الإبداعية. وقد تتوسع هذه المقاربات لعقد الصلات بين آداب الأمم ودراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها.

والمقارنة أيضاً هي الوسيلة الأساسية للتمييز بين الإتجاهات الأدبية وتصنيفها في مدارس وأنواع. وهذا ما يشكل موضوع الخطوة الموالية:

تصنيف النصوص في مدارس وأنواع وحركات:

في هذه الحالة تكون النصوص الأصلية هي وحدها الخاضعة للتصنيف، ويتم ذلك أيضاً عن طريق المقارنة بين خصائصها وموضوعاتها وأنواعها، فلا تُضم للتأجأت إلى بعضها في اتجاه واحد إلا إذا حصل التشابه بينها في الصياغة والموضوع. ثم إن تسلسل الصيغ الأدبية المتشابهة يسمح للناقد في رأي لانسون - بكتابة تاريخ الفنون الأدبية، كما يسمح تسلسل الموضوعات والأفكار المتشابهة بتمييز التيارات والمدارس الأدبية. على أنه لا بد من الإشارة

هذا الصدد أساساً أولاً لما أصبح يدعى
بـ «سوسيولوجيا الاستهلاك» الأدبي
Sociologie de Consommation
Littéraire التي ظهرت فيما بعد بين سنتي
1970-1960 وخاصة عند لوسيان
لوفيفر (Lucien Iefebre) وروبير
اسركاييت (Robert Escarpit).

إنّ التساؤل في نظر لانسون عن نوعية
القراء في عصر من العصور له أهميته
الخاصة. فرغم أنّه يمكن الاكتفاء بمعرفة
من كتبوا، إلا أنّ معرفة نوعية قراء
النصوص تزيدنا خبرة بالنصوص وكيفيات
استقبالها:

«اعتقد أنّه يمكن الاكتفاء بدراسة من
كتبوا، لكي نتعرف على الأدب. غير أنّ
هناك أيضاً من يقرأ، فالكاتب توجد من أجل
القرء. لذا نعرف جيداً البلاط (La cour)
والأزقة، والصالونات.

كما نعرف الألفى أو الثلاثة آلاف شخص
الذين شكلوا — حسب فولتير — تلك الرفقة
الصالحة، غير أنّ هؤلاء العرفين..
لا يمثلون فرنسا بكاملها (...) فقد كان الناس
يعيشون ويقرءون في أماكن أخرى. من كان
يقرأ؟ وماذا كان يقرأ؟ هذان السؤالان
أساسيان» (20).

تقتضي معالجة الأدب من الوجهة
التاريخية / الاجتماعية التمييز بين شئتين:
تاريخ الحياة الأدبية، وحياة النصوص
الأدبية، فتاريخ الحياة الأدبية يمكن أن يفسر
بعض الاتجاهات والخصائص التي تميز
النصوص، لأنّه سيحدث عن المؤثرات
والعوامل الثقافية، أي ما يشكل لوحة الحياة

في الأدب لا غير، بل هناك تأثير متبادل
بينهما، فما دام الأدب يفتح إمكانيات ما ينبغي
أن يكون، فمعنى ذلك أنّه يساهم بفعالية في
بناء حركية الواقع، والناقد يؤكد هذه الحقيقة
في قوله:

«ثم إنه لا يكفي أن نثبت العلاقة العامة
القائمة بين الأدب والهيئة الاجتماعية، ف نحن
لا نقنع بأن نرى صورة أو مرآة بل نريد أن
نعرف الأثر والاستجابة المتبادلين
بينهما» (19).

ويبقى السؤال مطروحاً. كيف يمكننا أن
نضبط التأثيرات التي يمارسها الأدب في
الواقع؟ يعتقد لانسون أنّه ليس من السهل أن
نرجع إلى مجموعة من المؤلفات الأدبية
تغزّرات محددة في الواقع، ذلك أنّ مساهمة
الأدب في هذا الجانب شديدة التعقيد، وتضبط
بها ملابسات دقيقة يصعب حصرها وتنتج
مساراتها. وهو لا يرى إلا وسيلة واحدة لنوع
هذه الغاية وهي القيام بعملية استقصاء
صابرة لمراحل تبادل التأثير خلال فترة
طويلة من الزمن بين الأدب والحياة في
مجتمع ما لكي نتكّن فعلاً من إدراك دور
الأدب وإسهامه في التأثير على الواقع.

والجدير بالذكر أنّ لانسون لم يكن على
اطلاع بالفلسفة الاجتماعية الجدلية التي
مكنت أصحابها من النقد من خوض مناقشة
هذا الموضوع المعقد.

وفي إطار الحديث عن العلاقة بين
الاتجاهات الأدبية والواقع يمكن إضافة بعض
الأفكار التي عالجها لانسون، فالعلاقة بين
الأدب والواقع تتّضح أيضاً في العلاقة بين
النص والمؤلف من جانب والقراءة والقرء
من الجانب الآخر. ويمكن اعتبار ما كتبه في

ضمن شذوذ بعض التحرر من هيمنة قوتين
لعمد والاحتفاظ للنقد بضامعه الأدبي.

الهوامش:

(1) Gerard Delfau et Anne Roche : Histoire littéraire histoire et interpretation du fait Littéraire Seuil. 1977 p2 126.

(2) Ibid' Gerard Delfau et Anne Roche : p129.

(3) Ibid' Gerard Delfau et Roche : p129.

(4) أقام هذه العلاقة جيرار ديلفو، وأن
يصل، ولا نعتقد أنها فكرة صائبة انظر
المراجع السابق p12... Ibid

(5) Ibid Gerard Delfau et Roche : p130-131.

(6) انظر كارلوني وفيلو: النقد الأدبي،
مرجع مذكور، ص: 89.

(7) Histoire littéraire. Op cit, p : (7)
134.

(8) منهج البحث في تاريخ
الأدب « لانسون » ترجمة.

(9) Histoire littéraire. Op cit, p : (9)
148.

(10) لانسون منهج البحث في تاريخ
الأدب، مرجع مذكور، ص: 398-399.

(11) Histoire littéraire. Op cit, p : 134.

(12) لانسون: منهج البحث في تاريخ
الأدب، مرجع مذكور، ص: 405

(13) نفسه « منهج البحث في تاريخ
ص: 406.

لأدبية في مجتمع ما بما في ذلك مجموع
نشاط الثقافي لجمهور القراء.

ومعلوم أن لانسون كان راسخ الاعتقاد
بوجود تاريخ فعلي للعقبات وذلك حين
لاحظ مثلاً أن شعر لأمريكين لم يعد يشد
الذات إليه في فترة لاحقة، وذلك بسبب
تسرب التيار المعاكس للرومانسية، وهذا
يعني أنه كان ضمناً يجعل القيمة الأدبية
خاضعة أيضاً لنوعية القراء وأنوالهم (21)
وهي فكرة مع ذلك لم تكن قد تبلورت لديه
كما يجب، لأنه كان يؤمن في نفس الوقت
بأن القيمة الإبداعية توجد في النصوص
ذاتها.

ولا يستبعد من كلام لانسون عن العلاقة
بين الأدب والواقع تأثير الثقافات الأجنبية
بما تحمله من أفكار واتجاهات أدبية، غير
أن تتبع هذه العلاقة موكول دائماً إلى قدرة
الناقد وسعة علمه فهو وحده القادر على
إيجاد نقط الالتقاء أو التباعد.

لقد مثل لانسون بحق مرحلة مهمة في
تاريخ النقد الأدبي في فرنسا وبفضل أبحاث
ترسخت العلاقة القائمة بين الأدب والتاريخ
الإنساني سواء من حيث قيمة الفنية أم من
حيث مضامينه الفكرية، وتخلص النقد بين
يديه من نزعتين كانتا مسؤولتين عن سوء
العلاقة القائمة بين الإبداع والنقد وهما
النزعة العقائدية والنزعة المثالية، وفي نفس
الوقت حاول أن يحتفظ للنقد الأدبي بنوع من
الاستقلالية عن النزعة الموضوعية التي
سادت في أواخر القرن التاسع عشر وبذلك

- (14) نفسه «منهج البحث في تاريخ
ص: 411.
- (15) انظر المرجع السابق ص: 411،
Histoire littérature. Op أيضا
cit, p : 145.
- (16) كارلوني وقللو: النقد الأدبي،
ترجمة كيبي سالم، منشورات عويدات،
بيروت باريز، ط: 2 1980، ص: 88.
- (17) لانسون: منهج البحث، مرجع
مذكور. ص 214.
- (18) المرجع السابق: ص 415.
- (19) نفسه.
- Histoire litterature. Op cit, (20)
p: 140.
- Gerard Delfau et Anne ibid (21)
Roche p : 129.



رسالة راجب فرنسا إلى المقتدر بالله الأندلسي

وجواب الفقيه الباجي عليها

إضافة وتحقيق

د: محمود خياري

جامعة الجزائر.

وعلى الخطوط:

اعتمدت في تحقيق وتجميع النصوص الجديدة على الفصولية بصفة أساسية. وسهية، بمجلة التاسع وأدمع المعونة
في مكتبة الأسكوربال El Escorial، دور. عرب. حرف المحفوظة أسكوريلا. ورفها. لدي عوت به، وهو (538)،
وأنقص هذه المجموعة حساً وأربعين [45] رسة نسبه موعه بن فرعية ونوحية، رسة عي من أبي طالب [ت. 40 هـ،
661م]، ومغنايتي، وبقت هذه النصوص معونة باستثناء رسالة أحمد أبي عازمة Garcia، ت: 477 هـ / 1084 م [أ. ب.
الشعرية والآد عينا (د).

و كُتِبَ على جلد علف المخطوطة، بخط حديث " مجموعة قيمة من رسائل حسينية، وإخبارية فلسفية في القرن الخامس [05 هـ / 11 م] والسادس [06 هـ / 12 م]، وأولها: رسالة (أي حيان التوحيد) [ت: 400 هـ / 1009 م] عن أبي بكر (الصديق)، [ت: 13 هـ / 634 م] وعبيد (بن أبي طالب) ، " لكن النصوص تستمر حتى القرن السابع [07 هـ]، الثالث عشر [13 م]، وبنين استحوذوا المخطوطة على رسالة في التجربة كتبها: عبد الرحمن بن يحيى العارابي [ت: 627 هـ / 1230 م] ،^{3 4}، عن حبيبة أدامون النوحدي [ت: 630 هـ / 1232 م] ⁵ الذي توفي خلال بين عام 624 و 630 هـ / 1226 و 1232 م.

يقول جامع الرسائل، «وأنسحها»⁶ أحمد لله مجموع فيه مائة علي بن أبي طالب، أما بكر الصديق — رضي الله [عنه]»⁷ وتوسر الخلفاء نعة ومكائيات الأمر علي بن يوسف بن تاشفين [ت: 537 هـ / 1143 م]⁸، و«علافة الزكاه الفرنسي» و«جوابه الإمام أبي التوحيد باجي» [ت: 474 هـ / 1081 م]⁹، ومكائيات أهل بيته، فضل الجزيرة الحضر [ALGECIRAS]، ومصححات و«عراق» والله يلقى، وعليه يتوكل ويحمد، علانه محمد بن يوسف بن محمد⁹، وفيه رسالة [لبي الصمت أمية بن عبد العزيز لداي]¹⁰ [ت: 529 هـ / 1135 م]¹¹ فيه أيضاً، وفيه الترسة الجدلثة، ومما من أصول الفقه، وأحمد الله حتى حمد

و قد سقطت من النسخة البيهقي نسخة السجدة في السجدة. ورئاسة أمية بن عبد العزيز الثاني، و التواضع الجديدة، و مسانيد
الغنية، وقد عُدَّ أن النسخة المعتمدة التي تمّ تجميعها حديثاً متبوعة انتهى، وأن النصوص سقطت بعد ورقة [68: ب] لأن الأوراق
هنا بيضاء، وذلك بقدر ورقين [02]، لكنني أستبعد ذلك، لأن النصوص المذكورة يتجاوز عدد سقوطها الأوراق البيضاء خاصة أن
صاحب الشعر المذكور قاله ذكر رسالة: ناضحين بن علي بن تاطعين [ت: 539 هـ / 1145 م] ¹³ في الأمر بالعرف والسهي عن
مذكر، والعودة إلى قصة حرق كتاب إحياء علوم الدين ¹⁴ حجة الإسلام محمد العربي [ت: 505 هـ / 1111 م] حيث يقول: "...
ومن عثرتم على كتاب بدعة أو صاحب بدعة، [فأهلكه و] إياه ¹⁵، وخاصة — وفقهه الله — كتب أبي حامد العربي، فبيعت أثرها، و
يقطع بأمرى استدع جرحها، وبحث عنها، وتعمّد الإيمان على من يتهم بكتابتها" ¹⁶ وعق مجهور، رئيساً المنسك الساسي [02]
للمخطوطة على الشعر المذكور بالمادة التالية "يا كاتب هاده [هكذا] الرسالة إليك [هكذا]، ثم يأنك أن تكب مقالة داسح هذه
الكلمات، التي أشار بها إلى كتب أبي حامد العربي، بعد الله بركته، فإن ذلك لا يأن إليك، [هكذا]، والسلام على من أتبع الهدى"
¹⁷، كما قاله ذكر الرسالة الحرمية، والأعراس حجازية الترميزية، ورسالة ابن أبي خضيل [ت: 539 هـ / 1144 م] ¹⁸، ورسالة
شبهني [ت: 581 هـ / 1185 م] ¹⁹ صاحب "الروض الألف في تفسير السيرة النبوية" و غيرها من النصوص
أما ماثل المخطوطة فاعتقد أنه صاحب الرسائل [02] ²⁰ الذين دُحِجوا في القاموس الشهابي، وهو أحد طلبة الشيخ، كما ورد في
صدر المخطوطة: محمد بن يوسف بن محمد.

و تبدأ المخطوطة برسالة أبي حنبل التوحيدي، ذكر فيها عمر السعيد، التي ياتي فيها علي بن أبي طالب، أبا بكر الصديق، هكذا "
فإن أبو حنبل علي بن محمد التوحيدي بعد دي حمر — عهده قصي إلى [حامد] أحمد [بن عامر] بن بشر [بن حامد] المروزي ²¹
الدمري [ت: 362 هـ / 972 م] ²² بعد دحرج حديث السعيد، وأما المخطوطة، فكتب كتي من، وقال قولاً، وعرض بشين،
ومرغ بن أن قال: هل فيكم من يجمع رسالة أبي بكر الصديق بن علي بن أبي طالب — رضي الله عنهما — و جواب علي له و مباينة
إياه؟ — فقلت لصاحبه التي بين يديه لا والله. و هي من كتاب حديث، و محمد حرش بن عصفار، و صد حفظها ما روونها إلا
[لأن] محمد الحسن بن محمد بن هرون [أنهى] ²³ في وزارته، فكشف علي في حوزة، و قال: لا أعرف على وجه لأرض رسالة أعف منها،
ولا أين" ²⁴، وقيمت الرسالة هذه لصاحبه: "... لم تجز رسالة الصديق إلى علي بن أبي طالب — رضي الله عنهما — و مباينة علي له،
و مباينة إليه إثر ذلك، و شرح ما في ذلك من الكلمات عور لله سنة تسمية" ²⁵، وهي أنوار الرسائل في المخطوطة، إذ تبدأ من ورقة
[1/ ب]. و تستمر حد ورقة [11: أ]، ومع ذلك وقع خطأ أثناء ترميم المخطوطة، حيث وقعت على بقية الرسالة على الأوراق التالية
[87/ أ]، [87/ ب]، [88/ أ]، [88/ ب].

و المخطوطة — في العموم — جبهة ليست بخاصة تسمى سهل القراءة، تتشبه بعض الكلمات معصومة، و برصوبة السج
سنت بعض أوراقها، جاءت في 89 ورقة فردية، على وجه واحد فقط، خمس الأوراق الأولى رقم [1: أ]، و الورقة التالية [1/ ب]
مجموعه 178 ورقة، و قُسمت حديثاً بعد.

ترميمها: مسطرة 20 × 31 سم، و عدد السطور في الورقة الواحدة 21 سطر، و يتراوح عدد كلمات كل سطر ما بين
09 و 12 كلمة في حالات عديدة، و تتشبه بمجموعة من الأدياب، مشربة بكتابات معصومة، و غيرها من الشعر،

... [52: ب] بمحمد الله الرحمن الرحيم

حسبي الله على سيداتي أجمعين

سنة تراث من فرنسا - 26 دشريه - في مقنن - 27 صاحب سر صا (SARAGOZA) 28

[illegible]

سأنتهي إليه — به — لأمر حرم — أمر ترفع في تلك بصيرت في حين أحوال شعيرة. ربك أن رست وسعدت، تلوثر بلسك
الخاله على انشكاف الزاكن الشان، وتنت قد ريت كعبه، بهت لشي رحمت عيه مر جعة جبة عى حسب نهر هن بانجا، وه تكن محسب
مصوبك من مر جعة الزوحانية، وتنت ترخي زمني عر جحتك د ترفع أن تنكف نكف لا بخني به قرعة، وحق أن تقادر عى ليكن لشي
مضطى وسياه قبل حق لغاء، وه يسق — في عمه — هلاكهم، قد لرب قبيل، وأشعره ليلان بالانه نسيه لشي، وهو ترخي نوتيه،
للقور، الذي يهدت معرفته، ويس يسعا أن تواخي عى الاحتجاب في تنبيه هذه المنفعة بحسن معونه، ششرت معب في مسكونه بأ
تربت دنت وهذا الأمر، أخصص إيت من إوح بن يورد عينت كلاماً شهاً — عى ما يوقعه لله إليه — وشرحون بهت حقيقته
دين سبباري، ويقررون عندك معرفة أنصح سيدنا الذي لا يبغي س إلايت بأحد سوء، ولا تريلي النجاة إلا به، فهو الإله الذي أنقذ
[53/أ] حجاباً على صورتنا لينظروا — بدمه الطاهر — من هذه الشمس.

ونقد كذا — أجهل من ذلك — [مؤلف] 29 ورد كثير من هذا النوع — ولا ما يؤمنه من ثبوت سماعه، وفي ذلك كله برهاني الملقب
بـ«مسيحية» وببطل جلالته، وإن الإحاطة بكتبه في بحر دونه ليس باليسار، ومثل ش — يع — نحن — أعظم من أن يدركه له —
الإنسان أو يصل إليه الكلام إلا أن من باب ش يرد على ك ش في شرح صدر آدم، ويدين روح العمه في قلوبهم يستمكن
الإيمان في نفوسهم.

وَلَمَّا كَانَتْ أَلْفًا — مِنْ قَبْلِ — مَسْجُورَةً بِالْعِلَالِ، وَالْعَامَّ مَدَنِيًّا بِمَهَادَةِ الْأُرْدُنِّ، حَسَنَ عُنْدَ الْقَادِرِ فِي — أَمْرِ الْعَهْدِ — أَنْ يَعْبُدَ
مُزْمَنَ جَدِيدِهِ، وَيَسْتَرْكِبَ الصَّلَاحَ الَّذِي هَاتَمَهُ فِي قَدَمِ بَيْتِ دَارٍ، وَدَثَّرَ فَرْدَ هَدْيِي بِهِ تَأْوِيلًا مِنْ قَبْلِهِمْ إِبْرَاهِيمَ وَاسْمَاحِيلَ
وَيَعْقُوبَ، وَالْأَنْبِيَاءَ أَصْحَابَهُ بِمِ بَعْضِهِمْ، وَهُوَ عَهْدُ مِنْ اللَّهِ مُؤَكَّدٌ مِنْ قَبْلِ الثَّوْرَةِ وَبَعْدَ ثَلَاثِينَ ثَوْرَةً أَنْ يَكُونَ الْإِسْتِخْدَامُ مُنْقَشًى مَعُومًا،
وَيَسِيحُ هَذَا جَمْعُ خُصَصٍ بِهِ مَصَاحِبُ قَفِيطٍ بِمِ هُوَ مَعْصُومٌ [عِيه] 29 فِي مَصَاحِبِ الْيَهُودِ وَالْمُخَالِصِينَ سَا بِيَانٍ وَاضِحٍ، وَإِنَّ الشَّيْخَ الْمَعْرُوفَ الَّذِي
عَرَّضَ أَمْرَ هَذِهِ الدُّنْيَا لِلْمَوْتِ، فَحَسَنَهُ لِأَدَمَ، حَاوِلَ تَغْيِيرِ هَذِهِ أَلْفَةِ الْمُقَدَّسَةِ بَعْدَ إِقْبَالِ حَوَارِثِ الَّذِينَ هَدُّوا أَعْلَى الْأَرْضِ بِالْمَوْعِظَةِ، وَبَعْدَ
ظُهُورِ الشُّهَدَاءِ الْأَصْفِيَاءِ عَلَى إِبْلِيسَ بِالصَّبَةِ، الَّذِينَ هَرَقُوا دِمَائِهِمْ فِي أَنْطَارِ الْأَرْضِ فِي ذَاتِ نَفْعٍ، وَفِي سَبِيلِ غَرِيْبَتِ الْمُقَدَّسَةِ، فَمِمَّنْ يَسْتَطِيعُ أَنْ
يَهْرِي لَأَمْرِ الدُّنْيَا، وَيَحْتَمِلَهُ عَلَى صَلَاحِهِمُ الْقَدِيمِ مِنْ عِبَادَةِ الْأَوْثَانِ فَشَبَّهَ عَلَى يَمِينِ إِسْمَاعِيلَ فِي أَمْرِ الْإِسْوَانِ الَّذِي اعْتَرَفُوا لَهُ بِالْبُيُوتَةِ، فَسَاكُ
بِلَيْكِ أَنْفُسًا كَثِيرَةً إِلَى عَذَابِ الْجَحِيمِ.

وقد كان فيك ضعف من ذنوب إبليس وتطليبه للعدا ما يقفه العذاب الأليم يوم القيامة من الله سيّدنا يسوع المسيح، وقد صاعد تملّ الذنوب بما أوتى فيه هذه النعمة العظيمة.

فاختار — أيها الملك الشريف — ولا تؤخر شيئا على محبة نفسك يوم الحُكم والخير، فإنما محضون في غدة أمورك، ومشارعون في
تقديرك بفرداس، ومن قبلت قولنا [53] ب] وعصمت أربابا، وتقررت عندنا إساحت إلى ما ندعوك إليه من فوق كلمة السعادة الذكية التي
يعرضها عينك، فتوقف عنك عن اللحاق بك، فتبطل — أيها الخبيث — ما بقي عنك³⁰ تقدم العمل به، وتأسرعة إليه، واعتصم بما
يدري به بحوث في هذا الفصل³¹ من الدعاة، وبذل الصدقات الزاكية عنك، وما سببه أحد رآك ولا شاهدك، وإلما يتجرع بذلك دعة في
أن يهينك الله من مرضاته، والسلام عليك — يا أيها الحبيب — من سيدنا نعيم الذي أحب الموت، وقهر الشيطان، ووجهه من بركة

بمستغفاته من حبال، يسى ابي كنت فيها متورها بن الآق، وسأل الله اندي به تقدره واعظمه، الذي من حبه حق كشيء، ومن دونه لا خلق شيء، يا يهيهت في نفسك ما دعوتك به، وخصصناك به
وانما به يهيهت يا ايها احبيب مر حجت بجوئيت على ما قصصه كتابك لمدات الكتب، فأودع ذلك اعرانها هؤلاء وأطعمهم عسى سرك، وما تفتش في نفسك، وعلى بصيرع بن سيد يسوع مسيح أن بتوى رعايتك، ويتكلم سلامتك، ويهيهت في ديكه اعطس، ويسعدك بالإيمان الصحيح به آمين.

وهذا جواب الفقيه القاضي اجلين العاضل أبي الوليد الباجي — رحمة الله عليه ورضوانه —

على هذه الرسالة :

بسم الله الرحمن الرحيم

صلى الله على محمد وعلى آله وسلم، العزة لله والصلاة على رسوله

تصفت — أيها الزارع — الكتاب الوارد من قبك، وما ست به من مؤلفك، وأظهرته من مصيحتك، وأبينته من طوئتك، فقبينا مؤلفك لما بلغنا من مكانك عند أهل ملتك، واتصل بنا من جيل إرادتك، ونهنا — لعمرك — بمصيحتك، على ما ينزما من ذلك لك، ولولا ما كنا نعتقد من بعد مستغفرك، وبصيرع وصور كسيت لك نحره، فاني من ديت مبرم، وسنك من السنين والأوجس، ولكنت عندنا جديرا بعرض اخق عليك، وبصالة إيت. [54] فقد قرر دينا من ومن من رسنت، أهل ملتك ما تظهره من حرصك على حوز، ورعيتك في حق، في قوى رجاء، في صوت به، فانيك عنه، وأحك عنه، وأحسبه به، وأبينك إله، وقد كان ورد علينا — في هذا — كتابك [32] اقرب به من دعوى حربه، حتى كالت لك لا طاعية له من له، حتى بالإحسان أو بفتح الحاضر من به أدق فهم من حياه اموات، وأعصب ركب، في عرو، وأبد لأعرا، وتصح، وحديثك جواب من يعتقد به يهيهت منك، وبلغنا ذلك من عطرته الخلفة أنك أرسنته دون تش، وأهدد دون تحصي ولا نفس، مع أشك أنه يجوز على صعدا مسموم من ذلك ما يجوز على جمانتك من تجويز هائل، وتصحيح ما هو علة الإصا، فقصص الفرق وانتبهت لك، وكان ذلك أقص ما روجع به من ترجي عودته، وبصيرع ديتك فيته، فله يستعمل الإعلاء من يتقش عده، ويتقش بصيره، وأبرج شهادته، ونحن نرجو أن ترفعت على هذه العفة، وخلصت من هذه الوصمة، بعرض لله وعونه وتأيدته وبصره.

وأنا نكرت عبد رسالتك ومساائل تعبت عينا معارضتك، فبد رصيه من مسألتك، ومعارضتك فبد حتره من مسيحتك في شمع، الذي يجري به أهل مصر، وأمرنا به على نسبة ترس وكلف عن معارضتك على ما استبعد من عبادك، وخصصه من كذبت، من سب ترس بكره، وأدبنا بعضهم عبيد سلا، ونحرف عن ديت بن كبحرك وسدرك وبصيرع فبد به يصح عنه، ولا يتحقق سبك حكمه، وسبع في الفرق به، وتشيرت على صحيح حجب (والرسائل) لا على فريق آخر من والذات، لمساعدة سبك على مصيحتك في كذبت، وموافقة لك في مقصدا، فعسى أن يكون أقرب إلى مستغفرك، وأبع في معارضتك ومعارضتك.

وأنا نكرت، ورفيع قدرك عند مستغفرك به كذبت من عيسى [54] بأن به عسى لله عيه وسب به بن لله — ندى — بن هو بصيرع خوف، وعبد مرؤب [33] لا يهيو عن دلائل حيرت من حركة، وانسكوب، وبرؤ، ولا تفتل، وانتعير من حب بن حصار، وأكن أعده وموت الذي كتب على جميع لأده، في لا يصح على به هسه، ولا يتكلم عند دي رأي سيد، ولو جورا كونه — عسى لله عيه وسب — مع هذه عهدة، وأحور عهدة، به قبت، فبد أن يكون عده في شيء، في فيه عده علقو لأنه يس في شيء — فذكرت من بشر وعده، وه فيه من حيز، وجمد من دلائل حيرت عزم في عيسى — عسى لله عيه وسب — وأبنا لله — ندى —

حق عيسى - عليه السلام - من غير أب كما حقق آدم - صلى الله عليه وسلم - من ثوب³⁴، وقد حجت عيسى³⁵، و قد تمس بأده
أنتي ولا ذكر، فإذا لم يكن آدم إفا - وهو أثب الأول - من هو مخلوق، فيصير ثوب أن لا يكون إفا وهو من ذرية آدم وروى، من هو
عبد مبروك، وإن هذا لواضح لمن جهل معنى الخلق، و لا يمتزج خلق من المخلوق.

و أما من نظر في شيء من أبواب العلم، وأبد باعتبار وفهم، فعلايات الخلق
يمتري في أمرها من به من العبد أدق من، وقد ظهر على أيدي سائر فرق - عليه السلام - من الآيات الواضحة، والتمجرات الباهرة
عشما ظهر على أيدي عيسى - عليه السلام - وأكثر، فلو جاز أن يدعى عيسى - عليه السلام - بشيء مما ظهر على يده من إحياء
ميت وإبراء أكمة وأرض³⁵، بأنه ابن الله - تعالى - جاز أن يدعى ذلك لإبراهيم لما ظهر على يده من سلامته من النار بعد أن قسب
فيها ولم ينجح عيسى من عدد يسير من البشر وأما - برعكم - صلبه وقته، و جاز أن يدعى ذلك موسى عليه السلام لما ظهر على يده من استسقال^[55]
يده من قلب المعاصية وخلق البحر³⁶، و جاز أن يدعى ذلك محمد - صلى الله عليه وسلم - لما ظهر على يده من استسقال^[55]
القدر، وبع الماء من بين أصابعه، وتسيح الحصى في يده، وحين اجدع إليه وعمر ذلك من الآيات لكن الآيات لا تقتضي تصوير الماهل،
وإحالة الأخبار المسكن.

وإذا كان رتب - تعالى - فلما سبحانه أن يكون محدث أو مخلوق، وكان من وجدت فيه دلائل حدوث من الأكس والشرب

والزوال والانتقال لا يكون إلا مخلوق مبروك - يد وحد - موني على يده أنه به مبدود وإنما يد ظهور ذلك على أيدي مدعي
النبوة أنه لبي صادق لأن ما فيه من صفات الخلق لا لخلق كونه بيده.

ولو جاز أن يدعى عيسى - عليه السلام - هو الخلق - فهو من ذلك على يده و سرور حار من يقول: إن آدم وإبراهيم وموسى
ومحمد وسائر الأنبياء - عليهم السلام - يفرق خلق من ظهر من ذلك على أيديهم و تباينهم من عطفهم وآلهم - لذلك - أفسه
معدون، وذلك حال، فلا خالق إلا الله، ولا معبود سواه، ومزلاء - أب - مكرمون، ورسول مؤيدون صلتهم الله - تعالى - بما ظهر على
أيديهم من المعجزات التي لا يقدر عليها غيره، ولا يصح أن ينسبها سواه، وأن سب حق، وشأنا أفر وأشر من أن يفرق لما هو عقل أو
يسكن إلى غرورها ذو نسب، وإنما هي دار اعتبار واعتبار، وليست بدار جزاء ولا قرار، فالتسديد من عمل فيها وتزود منها إلى دار المقام
نسي لا يفلو، والتسليم الذي لا يقضي بل يتألف، حيث يفلو ربنا³⁷ ويصير من أفعاله وقرده بالعبدة و آمن برسه وكنه بل رضاه
في دار نسجه، ويصير من شوك به وكفر بشيء من كنه أو أحد من ربه بل سخطه في دار جمجه، ويرجوا الله - تعالى - ينهيت
بالإسلام منها، ويعبدك بالانتقال إلى دين محمد - عليه السلام - عهد، وإن الله - تعالى - أدر قلوب جماعة التسمين بالإسلام، وأعوذا
به وأكرم بالفتح محمد - صلى الله عليه وسلم - ورضيه به، وعصت بالقرآن الكريم الذي (لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه)
تؤمن من حكيمة حبيب³⁸ أخص الكتاب (55/ب) وحده، وحاكمه عبيد، وتصلق به - تصلى عنه الأولين والآخرين، وتزاد قلوب
مؤمنين بحق سيده، محمد - صلى الله عليه وسلم - به (و قد كثر تهتدي نورا في هذا الله)³⁹ وبرمنا الاجتهاد في التصحح نكت
وليفق بئ، وجرى على أن يكون من جهة هذه الأكمة مكرمة. ومن أهل هذه سنة عصمة. نسخة جميع نس، وحاكمه على مسافر
أعرق، فتقر برضى ربنا عبيد، وتجو من سخطه. وثان ثوب يود استن، وتغنى من معرفته. وتسد في الباب يكون من حجب.

وتغنى بالقرب من عوده

وقد مكرت ربة بغير مهر سترده به - تعالى - لا يحمي ب بشره فيه ضائع ولا عبيد، ولا يروى دهر، وإن أردت بسبب أن
يكون من صعد في هذا الله - تعالى - فست حد من عوده. وحد أمر سني، لا أخرف، لا يفرح أحد عن مكة، ويكتبه بعد

تستعمل في غير موضعها لا تعرف مقصده. ووردت — ن — ث — بقصة — يترت حجرة بيد. وثور — ه — فسمع ككلام على حقيقته في معنى هذه الألفاظ. وتقدم وجوهه. واستعمل على ترتيبه — فسمع لكلام إلهي على حقيقة: ككلام رب — ه — ث — فسمع رث — ع — و — ج — وغيره — فسمع وقوب. فلا يمكن لأحد تعديده ولا نسبته ولا صرفه على وجهه ولا تحريفه. هو فسر جمع من سورة وحدة. أو — ه — كلمة. رجوع — أو يكون ذلك قد يتوقف على. ويستوي على عكس. ويعود بل من بين لافس وحسن (ومن يتبع غير الإسلام فإنه يفتن من قبله ويؤذي في الآخرة من الخسرين) ⁴⁰ وقد ورد متحديا كذلك في قوله: لا كلام سطر نسبي جرت عدة أهل صفيف يبرده عند شجر وعش. وسيد وحوار. مع التحير ولا تصاع ولا يصرب في سحر ذي وأقرب. ودعي في زل لأمر في حال قريب مما ذكر في توازيه بينهم. مع تكديدهم — ه — فمع على عكس ثم كانت حاصلا من مثل ما كانت حاصلة في [56] من تكذيب أنفسهم. وتكذيب غير عنها فيما نقل عنهم. وترجمه من قومه.

وعندنا من غير شريكه. واختلاف أخباره في منكم. وما توردته كل طائفة من شريكه في الألفاظ ولا تصاد ومفسر الألفاظ وباسموت وجوه غير ذلك من تعديلات أخباره ما هو — ه — به. يجمع ليس من حواريه. وعسا أن عسا من جهة وتفسيره ما به يسهل إليه أحد من أهل منكم. ولا وصل إلى تعريه وتضع معانيه. ونكته وأحواله ككأن — ه — فترق لها ولا إحصاء عبيده. وشأنيس فها. وأما عند غور. وهدى بينهم ليلة خضعة من الأمر في لا تعرف من عوسا. ولا تتوابع من متاعه حواسرها. أحسن في ذلك بأدب الله — تعالى — في أمثاقها.

وقد رأيت ما في كتابه في مخالفت به جمع من منكم فإنه ليس في فرق شمالي من يور — ه — المسيح لا ينفي الإيمان بأحد سواه. بل هو الإيمان بالألأب عندكم وأصحابه والألأب مع يتحد بالأساطير عندكم. وإلما أحد به الإله. فمن — ه — يؤمن بقول الآين كافر بالألأب. وقد تقدم في كتابك أن المسيح ابن الله. وهذا بعض موقول — ه — لا يعني الكتب بعد مسح خدي هو — ه — ولو كتبها ما في كتابك من التفسير. ومفسر بوجه. ومفسر بوجه. ما سببه من الآ السحر الخفي. وكذا — ه — وفقد الله وإياك — ه — عند ذلك مثل على ما عهدناه من أهل منكم من لله — ه — وسعد على مقاصد مفسر. ورتب مدسه والعاورة مسج لموهبات لا تصحح. وتعقبات لا تثبت ولا تصح. وأرجو أن يوفق الله بربادته لك. إلى ترك التمهيد. والتعلق بالمعاطلة والكتب. وبموصفات علم — ه — وتصحيح المقاصد. وأدب المظاهرة التي تعصي منك إلى السنين اللاحقة. واحتقائق الواضحة. وقد جرى من كلام الوردني من أصحاب السبي احتراقها للبهية عت من هذا النحو ما أتبعه بالتحير والتميز والإسكار [56/ب] به بعد الإقرار به. ولودوا أن تصوب إليها فسمع الغرض من تعليمك. وشمكن من تمهيدك. وبين لك من تحقيق الكلام وتحريفه. وتفسيره. وتوضيحه. وترتيب الأدلة ومقتضاها. وحكام السواهي ومقتضاها. ما يزيل كل شبهة من عكس. ويظهر من دسها قسب. فتعاني خلق حيا واضحا. والذي قوب لا تحا على أن مثلث الله — ه — تعدل — أعظم من أن يعجز به فهم إنسان أو تستوعب صفاته بكلام أو بيد. فمن عظمته — تعالى — وقدرته وعزته. انفراد عن الأشرار والأبداء. واستعلاء على الصاحبة والأولاد (ما أخذ الله من نبي وما كان معه من إليه يذ. نعتب كل إليه بما خلق) ⁴¹ تصرد به خلق وإبشاد. وكشف لظفر — النبوي. وبهت النبي مبشرى ومفترى. فأخرجوا عن ربنا بعظيم قدرته. وعو كتمته. وإتمام مشيئته. وبشر. شرائعه. وأوصوه من تأتته إلى الحق. وتكذب من حاصها إلى الشر. وبولا الكلام ما عرف الجاز من أهل. ولا تيسر لعمري من تعبد.

وم من عمة ولا مة. لا وهي ترعد. أن عوسا بيرة بما نعمه. مبشرة بما تعقد. وكذلك تقول جماعة الذين يكذبون الرسل. والتهرة الذين يسمون الأرب. والملاسة القائلون بقده. تعدد. وشهوة الشبهون حتى شور والصلاء. فما أحد من هذه الفرق. لا وهو ينفي أن عسا ليسكن إلى ما تعقد. ولأن في تعقده. وأولئك بما تنصحه. وأولئك بما يردعه أنه يصح من نفوس طبق الرسل. ومتبعي الكتب ككأن وضع الكلام

الشرائع تجري في الاستحالة والفساد، فأريت أن تستمر على ما وجدت عليه سلفك، إذ لم يظهر لك سبيل إلى ما هو الأفضل منه، أو رأيت لك قد نلت هذا الخال عند جهال أهل مملكتك مولدة تكروه أن تلحق عنها وتبعد منها إذا التفت إلى الدين الصحيح تعلمت لك ٤٠ مثال درجة أدولهم مولدة في العلم، فكيف بدرجة أعلامهم وأتتهم وذوي التقدم منهم؟

ومن صريف ما تأتون به وتصحبون سامعه منكم قولكم: إن عيسى ابن الله — تعالى — عن ذلك، وتقولون إنه من ولد داود — عليه السلام — وهذا ثابت في إنجيلكم⁴⁷ وحلق من كتابكم، وترعمون أن حبرين يد بشر مريم به قال ها: إنه يكون عند الله عبداً، ويكسون اسمه يسوع⁴⁸، ويدعي باب لله، ويؤثره الله مثل أبيه داود⁴⁹، ولا تحملون ذلك على أن داود أبوه من قبل مريم لأنها لم تكن من ذرية داود، وإنما تحملون على أنه أبوه من قبل يوسف النجار الذي ترعمون أنه كان زوجاً لمريم⁵⁰، فإذ كان عيسى من ولد داود، وداود عبد علوق وجد بعد أن لم يكن، مات بعد أن حيا، فكيف يكون عيسى الابن حالي أبيه وإلهه؟ وكيف يكون أباً لداود المخلوق وإنشا لله الخالق؟ وهل هذا إلا جهل معرفة الابن من الأب، والقدم من المحدث، وإخلاق من المخلوق؟ ومن بيع هذا الحديث من الجهل لم يصح له اعتقاد شرع، فكيف يدعو إليه وينكلم عنه؟ ولكن فله المناقش مع حب الظهور بوجوب التفرقة، ويورث التبدل والتحرر سال الله العظمة. وقد استغنيت عن تفكيركم في الاعتقاد الذي حقيقته (58/ب) استغناء اختلافاً لعلكم لم تلبعث، ولو كنت لديها لأويهاك في هذا من كلام متقدمي أهل مملكتكم من ترويج المسلمين على ذلك، وتبني الخبيث لم وعليهم لم لم يبلغ أحد منهم لهذا ولا معنائكم من طرائقه وعبائيه وتلميذاته وشافعه وصاب روة الأناس ما يملأ سمع، وبعض له لث، لكن الكتاب لا يحتمل الشطون لا سيما من لم يبرد التأليف، وإنما أراد التريب وخاف تحير من ورد عنه أنكار بالشرح والتفسير، وما أحد من أهل شيء وأتباع الرسل من تقدم عيسى — عليه السلام — ولا من تأخر عنه بقرآنه وجد لإتمام رمي تدعيه في كتاب ولا تدعيه ولا أخبر به شيء ولا رسول. وقد أورد ربنا في كتابه الكريم أن عيسى بشر بشياً عموماً — فليس الله عنه وسئل⁵¹ — فمن أن يكون عموماً هذا عندكم، وإلا فقد كنتم أحباركم ومعه من أنجيلكم، فقد أرأها معربة وعبد من اختلافه، وصريف ما تدعي أنه قد حدثت بحرف والتبديل والزيادة والقصا.

ومع ذلك ما في الإنجيل من روية متى⁵² أنه حين رآه يوسف الذي ترعمون أنه روح مريم المجدل وأرمعون [42] ولادة⁵³، وفي روية لوقا، حين إبراهيم والمسيح خمسة وخمسون [55] رجلاً⁵⁴ ليس فيهم من أسماء الذين في روية متى إلا عدد بسم ولا تكاد هذه الروايات تتفق في شيء، والإنجيل قد عندكم واجب على اختلافه لأن الإنجيل كتابكم وأرض شرعكم، فكيف يصح لكم الإيمان بما يختلف ولا يتفق، ويتباين ولا يتحد، وكتابا المحفوظ بمعه الصغر والكبر لا يمكن لأحد⁵⁴ الزيادة فيه ولا النقصا، والذي يقرأه من في أبعاد الشرق هو الذي يقرأه من في أبعاد الغرب دون زيادة حرف ولا لغة ولا اختلاف في حركة ولا نقطة.

وإن لأعجب — أيها الزعماء — عني ما يقن إني من فصلك في قومك، وتقدمت عند أهل مملكتكم، فما يبدو من فرط غفشت، وعبد معرفتكم فيما تصنع كتابكم من أن إيسا المعلن يقدر أن يقدر من شاء الله أن يهديه إلى أمشي اليوم مع قوماً وقولت في كتابك (إن الله غنى كل شيء قدير)⁵⁵ [59/1] ما في قدرة له إذا كان قد بذل دمه في نفس ما شرعه إيسا وغيره من حق، قد يقدر على إصلاح مناساته، ولا استرجاع ما أحدثه، ولا تقوية ما عززته، وإيسا معبر به يسع فيه ناله من ذلك سلف دمه، ولا تغير حياته، ولا يمسح عمر جسده، ولا تنق إلى غير ما كان عليه؟ إن هذا شيء كان يجب أن لا يجوز على أقل تلاصيك. وأصرر أن دعوتك قد كان يجب أن لا يجوز على أنصف الناس عموماً، وأتتهم فهماً، ولكن ليس هذا بأغرب من قولكم: إن إيسا عرج يعيسى الإله برعمكم، ورفي به أعز حبس ورفه رهرة المذنب وقار به: إن عيسى مكنك جميع هذا، فمن مع بذلك المسيح من كيد إيسا المعلن عاد من شره واستحار من فسقه بعبه لمريم [40] يومه، ومريم [40] سنة، فأصغت إيسا عنه⁵⁶ فمن من حوز به عني ربه وأظهر به عه مسكته أو بقيت بيه وبين

التسبب باحقاق وتدبارة سبية؟ ليس الإله هو الخالق لا يسى وانقدو على هلاكه متى شاء ولثالث تدرى واستمات وما بينهما دون شرب ولا تفر، فكيف يخاف من هذه صمته بعض حقه أن يفتنه؟ أو كيف تحمل إبليس الأرض أو يثقله النساء وهو غاصب ربه ويدعوه إلى عبادته؟ وبعد أن يشبه على ذلك ويملك زينة حياة الدنيا وهي ملكه ومن خلقه، ورثه يخاف فتته ويستحرم منه الصيام؟ وكيف يخوف إله يعاقبه في الآخرة بالمداب لأليم وبار الخميده وهو لا يستطيع أن يخلص نفسه منه ومن فتته في الدنيا؟ وهل قدرته في الأسرة إلا قدرته في الدنيا؟ وكيف ترعه أنه منبذ من حبال إبليس وعدده وهو يخاف على نفسه ويحتاج إلى من يسمه منه وهو القاهر والخالق لا يسى، كيف شاء، والله ذلك له إن شاء تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً .

وإن الله — تعالى — بصمته وحكمته، وعطفه وسمته، يمت عمداً — صلى الله عليه وسلم — فحتم به الرسالة وأكسبه به النبوة وجعله آخر المرسلين، وبعثه إلى جميع العالمين، فصمته هذه الترحات الزهية (59/ب) وأبقى شريعته إلى يوم الدين. وأكرمه بهذه النعمة العظيمة، بعثه على حين فترة من الرسل ودروس من السنين، وجعل بالشرائع، وبعد عن معرفة الأديان والندب، وقد دخل جميعها شديداً وانتهى، وقد خالعت اليهود وسائر الملل عيسى بن مريم — عليه السلام — وردت ما جاء به، وأبكرت ما دعا إليه، واختصت انصاري بهذه على فرق، كلها قد صلت عن السبل المستقيم والهج القويم، وأظهرت من انبهاالات ما تحمله العقول، وعيدت الغوس تولد، وأهصو، ثم الصاحبة والأولاد، وحموا، له الأشرار والأنداد⁵⁷ فابتعته الله من عوالمهم وهم بنو إسرائيل — عليه السلام — فلم من عور بني إسرائيل وهم قريش قطب العرب وأقصها سباً وحصنها عصراً وأرححها في معاني أئام عقولاً، وأنتبه ألهاماً، وألمها دعاءً، وأعظمها عبادةً، وأكرمها أخلاقاً، وأجودها أكفاً وأصبتها عرفاً. فله معزدهم بدعوه إلى عبادة الرحمن، جميع أولاد، فحاله في ذلك القريب والبعيد، والعمى والعشيق، فأتاهم بأدب محراب بي لا يصح فيه ثوبه ولا نس، ولا عسل ولا عرير، من شياق القمر بمحصرة جميع من آمن به وكفر، فم غاب عنه ومن حضر، ووقع فاه من بين صمته في قدح صمته حتى توساً منه العدد الكثير، وتسبح أقصى في هذه، وحين اجدع إليه، وأطعم عدد الكثير من عدهم، وروى بحسن الصمته من — الحسن الذي لا يهكي العر اليسر، وإبراه العيون إبراه اليد عليها وعز ذلك من محراب بني سدران تشها عصبه ذلك الكتاب وأرجح عمداً قصدنا من الاختصار وقد تابع ذلك في مقامات حجة عديدة جميع الأئمة، والإعير بالهوب على وجه تباري لشكها، وإتيان بقصص لأدبين، وذكر (60/ا) الأسياء المتقدمين على حفيظة ما كانوا عليه — كما لا يسه من أهي عمره في تسم ذلك ومدرسة أهل الصمته به — من عور أن يمد مدرسة كتاب ولا ملركة أصحاب، وقد عبت أن مش هدا لا يهكي من تدويه وإن سره وكصده، ثم كرمه الله — تعالى — بصمته الذي قطعته الله به على جميع السبل والمرسلين وهو لقرآن الذي تحدى به (إلى س وأحسن أجمعين، قال الله — تعالى — : (قُلْ إِنِّي اسْتَقَمْتُ الْإِسْلَامَ وَنَجَسْتُ عَنْ أَنْ يَأْتُوا بِيْضُ هَذَا الْفَرِيقِ بَ يَأْتُوا بِيْضِي وَتَوَكَّلْ عَلَىٰ مُصْطَفَىٰ صَهِيرٍ)⁵⁸ فتحدى به العرب واليهود وجميع الأمم، ولعرب في ذلك الوقت أهل فصاحة وبيان وتده في ذلك الشأن، هه يستمع أحد عهد أن يأتي بسورة من مثله مع ما أخرجه إليه خلاصه من مسلمات دينهم، وهتت مسترده، وأحد مؤمعه، والاستيلاء إلى بلادهم وأموالهم وأحرارهم عن أوصالهم ومعرقتهم بدهم وأبدعهم وأحسنهم وأرواحهم، وكان إتيانهم بسورة من مثله أو مستدعو ذلك سبل عيهم من تكيف حرب، وأصغر على أنه جرح، فكيف يهتبر على جميع ما ذكرناه مع أنه نشأ معهم وبهيم، وأنه يهتبه ما يهتصموا ولا يفي من دهم، ولا تغرد بسترس دولهم، وانقرة بهم، فهد فرأ عور ودروس وعنه وتعبه وكتب، وإن ومدا هدا، هه يستمع أحد أن يأتي بسورة من مثله سورة، ولا يأتها من أياته، وهتده أعظم معصية على يدي بني لأن كبر معصية كدت ليه قد تمتعت مشاهداً، وانفطى وقتها، وثم يقبل إلى ذكرها، وعمر عها، وأجر يدها انصتق وانكتب، وتولا أن عمداً — صلى الله عليه وسلم — أعمد بصمته وهو يصدق — وقع — له وجود، ومعمر بقرآن يفي بين ألهم، وذلك عده، لا يهتصم وقته ولا يقصي من له يرث الله الأرض ومن عيها، وهو عور لورين، يدي أن كبر وقت وزو على

صحة ما جاء به محمد - صلى الله عليه وسلم - من شريعة التي اختارها له، ألخص الشرائع وأبناها حكمة، وأوصفها أحكاماً، وألهمها قواماً، فأمرنا - صلى الله عليه وسلم - بأن يؤمن بالله وحده لا شريك له ولا ظهور، ولا باطن ولا صاحبة ولا زنا، يؤمن علالته وكنهه ورسنه وأن يسبح عيسى بن مريم عبد الله ورسوله، ويؤمن بالبعث بعد الموت، واحساب، [60] والشرع والعتاب، وأن من أسس بمحمد - صلى الله عليه وسلم - وما جاء به فلا بد له من الجنة، وأن من كفر به أو بشيء مما جاء به فإنه محدد في النار، وشرع لنا الأمر المعروف، والنهي عن المنكر، وإقامة الصلوة، وإيتاء الزكاة، والعطية، وصحج جهاد من كفر، وصلة الأرحام، ورغب في التواضع وسعد والإحسان، والبذل، والتسوي في الحق، وإداء الأمانة، والصدق والتواضع والتعاطف والتعاون على البر والتقوى، والأخذ بمحاسن الأخلاق في السر والنجهر، والتمسك في الدنيا والتعلق فيها، والتجالي فيها، وآلاً لنقادها، وحفظاً على تعلم العلم وأوجه عينها، وندينا إليه وإن الارتمال في ضيقه، واتبع لنفيقه، والاجتهاد في طب صحيحته وخيريه من سفيهه، والنصر في أدلته ووضعها، ودفع الشبه لشعرته عيها، ومعرضة حاء، وأعلمنا أن ذلث من أرفع أبواب شريعته، وأقص ما يصرف إليه فته أبو العمل صا، ولها عن المنكر والمعصية، والبايع الصلوة والأهواء، والمنكر والخيلاء، والفقه والعقود، والكذب والبهتان، وأحد من ذلث كنه في عاصته بأبغ عاية من ألعاب عسه في العبادة، وتكف منها ما لم يستطع عيها عده على عاصره وأبى معنه، ووقايته لأصحابه بنفسه في خروب وأوقات الشدائد، واحتجاب كمن ما لي عه من المأثم وقبح الأخوان، ومعمود حلال من حيث هو كد من أمته توارثوا الشرائع من أول الأزمان ثم لم يتقوا عيها ولا يذنبوا بن ذنوبها التواؤس، وصغر ذنب مصدع، وسيف وكفر ذنب عسوده واستهت، كثر التوارث وذلث عيهم على قنع عيره بقرعة ذلث ودرس كتبها، وسلامة عسده قصر عفا مهر سه من صحيح الأحكام، ورفيع الأخوان، والإحصاء في الأقرب والأعقاب، والصفير والبري والأكل والسر، وحوس ونسب، وأحد في العمل، وجمع حركات واشتباكات والصفير، وذلث كنه في يشهد عه من عهد معاه، وسامل في ذلث من صبه وحرف وجه الشرب فيه، والله من هدته يوفى أجياله، ويرشد ريسه وأوليائه، ويشترع لهم الشرائع التي تقصدهم بهداه صحتها وحسن حكمه في التصديب وحسنه.

وكان - صلى الله عليه وسلم - مع ذلث مقلداً من الدنيا مؤثراً [61] عده في حين عديده، ووقت لشعب يسره، معرّفا عدا معرض عي حين إقدا مع عييه من فتح عييه منها وسد نه فيها، يته في أهل مته ونستحق له من عيره هه بمعده اعراقه عيه، وتكديده به من إتباعه حسب، وبصافهه بالمقرب والعص، وكذا حقه وحضه وقدره من التدب وم فتح عييه منها أن حصه، هه شيع هو وأهله من صده لثلاثة [63] أيام متوالية، ولا سر ولا أسهه إلا أحسن أتياب، ولا سكي ولا أسكهه إلا أهون أساكي، لا يستغي محاذ، ولا يقرب إليه عيه من عيب إلا ما عسه لله - تعالى - فإن ستر عي عيره صرف عيه إن الله - تعالى - ولا يعني أنه يقصر ذنب أحد من أمته، فإن ستر عيه ذنب ستر بالمعزة، وعنه أنه لا يعر سبب لأشاة³⁹، ولا يؤحد في سوء، بحسب عيه، وروزر عيها، ويرحمه بصبر، ويوفر بحكم.

وحدث عيه مع ذلث الكتاب جد عي موسى وعيسى وسائر الأنبياء، فلهذا لا نعلم صفتهم، ولا مفرق ما جازوا به من حق مما جاء به الكذوب، وشقيوب من تبصير، وكذب، لا عه صهر عي أنبياه من آيات النبوت، ومن أي به محمد - صلى الله عليه وسلم - أين وأوصح، ونحو وسيع، ولو جاز كنه أن يقول - إن مته به عيه من حمة شحج بحر لشريعة والفلسفة والبراهمة والنسوية السمين يكذبون، أنس أن يقول - جميع ما جاء به موسى وعيسى وسائر الأنبياء مد عيها لسلامة - من ذلث أتياب وهو قومه، وم كذبهم بالحكم ومعزتهم، ووجب عيها تصديقهم، ومكده جميع لأمة تصديق محمد - عليه سلام - هه جاء به أين وأهمل وعنه،

وأنشأ يده برهب يدي عره عي تحبص من عذابه، لا سمعت تصدق سته، وأعنت ليه به فربك وردت لأخرة في جهنم من شدة عيه - عليه سلام - سي منكره، فتصدق بشفاعة، وشرب من حوضه، وتسكى حمة معه، وعن حساب لله - تعالى - أن

- ١- أدب، ج 2، ص 740، رقم الترجمة 260، ونسب حكيما، ومات لأخت، ج 1، ص 243، رقم الترجمة 104، وابن أبي شيبة، ج 1، ص 668.
2- عيون الأدباء في صفات الأصناف، ج 4، دار الثقافة، بيروت - لبنان، 1408هـ / 1987م، ج 3، ص 86، جمع ديوانه في ديوان الحكيمة
في حبست أمية بن عبد العزيز شقيقه فتمت له بمحمد مروزي، دار الكتب الشرفية - تونس - 1394هـ / 1974م.
3- مجموعة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [1].
4- ينظر ترجمته عند المؤلف مجهول، حين موشية، ص 99، بيان حق من تصنيف لإدمعة، ج 1، ص 446، وابن أبي ورغ: تأليس مغرب،
165، وبن هشام: البيان، ج 4، ص 97، وبني ابن خضوف: بنية التوراة، ج 1، ص 170، وابن أبي دينار: التوسيع، ص 137.
5- ينظر: بن القفاص [ت] منتصف القرن 7هـ / 13م [نسخة بخط من سلف من أخبار الزمان، ج 1، قرطبة ولغة به وحققه، د محمود
عبيد مكي، دار العرب الإسلامية، بيروت - لبنان - 1411هـ / 1990م، ص 70، ومؤلف مجهول: حين موشية، ص 85
٦- ناصلة غلطة: د حسين مؤنس.
7- مجموعة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [12/ب]، ود: حسين مؤنس: بعض سياسة هي جزء الإسلام من تاريخين بن مؤنس، مكتبة
المشكاة الدينية نشر والتوزيع، القاهرة - مصر - 1420هـ / 2000م، وثيقة أول، ص 20.
8- مجموعة الأسكوريال، رقم 538، حاشية ورقة [12/ب]، وهي ناصلة في: بعض سياسة.
9- ينظر ترجمته عند ابن بشير الطبري: الفهرسة، ج 3، م 2، ص 784، ص 786، وابن حبان: الثقات، ص 421، رقم الترجمة 29، والشيخ:
البخاري، ص 113، رقم الترجمة 282، وبن دحية: ب 633 - 1236. مغرب من سحر مغرب، حقق إبراهيم الأبيز، وإسماعيل عبد الحليم،
وإسماعيل أحمد بسوي، إجماعة، د: محمد حسين، دار الغرب الإسلامي، دمشق - سوريا - 1373هـ / 1955م، ص 187، وابن سعيد الأندلسي: المغرب،
ج 2، ص 66، رقم الترجمة 383، وسيد الخليل بن يوسف: الإضافة، ج 2، ص 388، جمع رسائله وحققها، د: محمد رصاص الثانية، دار الفكر:
دمشق - سوريا - 1408هـ / 1987م.
10- ينظر ترجمته عند الشيخ: البصري، ص 320، رقم الترجمة 025، وبن حنبل: طبقات، ص 230، وصلاح بن إبراهيم: [ت: 598هـ /
1201م] زاد المسارع وغرة عجائب أدب السام، أتمته وأكمل عليه: عبد القدوس، دار التراث العربي، بيروت - لبنان - 1390هـ / 1970م، ص
48، رقم الترجمة 49، وابن خلدون: [ت بعد 638هـ - 240. م: أدب، ص 96، نسخة مصورة لسدي: د صلاح
حزارة، لسان اللغة العربية وأدائها: جامعة الأزلية، عمان - الأردن -]، وبن سعيد الأندلسي: المغرب، ج 1، ص 448، رقم الترجمة 323،
والقرطبي: المجمع، ج 4، ص 373، وبن حنكلان: ومات الأغاني، ج 3، ص 143، رقم الترجمة 371، والسبطي: [ت: 911هـ / 1505م] بنية
الدعاة في صفات المعربين والمجاهدة، تحقيق: محمد أبو الحسن إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت - لبنان - د ت، ج 2، ص 80، رقم
الترجمة 491، وابن فرحون الدجاج الملعب، ص 246، رقم الترجمة 318.
11- ينظر مجموعة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [82/ب]، [83/أ]، [83/ب]، [84/أ].
12- في الأصل: المروزي.
13- ينظر ترجمته عند: بن حنكلان: ومات الأغاني، ج 1، ص 69، رقم الترجمة 23، والدعي: [ت: 748هـ / 1347م] المعري: أخبار من
عصر، حققه وصيحه: أبو هاجر محمد السيد بسوي: رحوم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د ت، ج 2، ص 113 - ضمن أحداث 362
هـ -
14- ينظر ترجمته عند: بغوت حموي: معجم الأدباء، ج 3، ص 976، رقم الترجمة 344، وابن حنكلان: ومات الأغاني، ج 2، ص 124،
رقم الترجمة 179، (في الأصل: للمهملي).
15- مجموعة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [1/1].
16- مجموعة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [1/1].
17- في الأصل: الفرنسية.

5. بعد قوله تعالى: «وَلَوْ أَنَّهُمْ إِذْ أَخْرَجْتَهُم مِّنْ دِينِهِمْ لَمْ يَأْمُرُوا بِإِخْرَاجِهِمْ لَأَقْبَلَ بَعْضُهُم أَمْرُ بَعْضٍ» سورة النحل، آية رقم 106.
52. جاء في بعض النسخ: «نَسَبَ يَسُوعَ سَمِيحًا» العارة رقم 17 [17]، فحتمًا لأخبار من إبراهيم بن خالد أربعة عشر حبلًا ومن دود بن يحيى ثمانية عشر حبلًا ومن يحيى ثمانية عشر حبلًا.
53. ينظر إمام نوفا: «نَسَبَ يَسُوعَ لِسَمِيحٍ» العارة 33-38.
54. في الأصل: أحد.
55. سورة الفرقان، آية رقم 20، 106، 109، 148، سورة آل عمران، آية رقم 165. سورة الحج، آية رقم 77، سورة النور، آية رقم 45، سورة المائدة، آية رقم 20، سورة طه، آية رقم 1.
56. ينظر بعض النسخ: «يَسُوعَ يَحْزَبُ يَسُوعَ» العارة 1-11.
57. ينظر قوله تعالى: «وَقُلُوا لِلَّهِ الْكَلِمَاتَ الَّتِي أُخْرِجَتْ عَنْ فَمِيهِ» سورة إبراهيم، آية رقم 30.
58. سورة الإسراء، آية رقم 88.
59. ينظر قوله تعالى: «فَأَمَّا كَلِمَاتُ الَّذِينَ يُبْذَرُونَ فِي الْحَقْلِ وَالَّذِينَ يُبْذَرُونَ فِي الْبُيُوتِ إِلَّا إِلَهُ» سورة آل عمران، آية رقم 135.
60. سورة الفرقان، آية رقم 27.
61. سورة النسا، آية رقم 40.
62. سورة هود، آية رقم 18.
63. سورة آل عمران، آية رقم 64.
64. سورة آل عمران، آية رقم 48.
65. سورة طه، آية رقم 47.



الشعر الجزائري المعاصر: جماليات البنية وإحالات الرؤية

الأستاذ وليد بومدية

جامعة سكيكدة

ازدادت حركية الكتابة والنشر للمدونة الشعرية الجزائرية في الأعوام الماضية (أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين)، وقد تبع ذلك حركية أخرى في الأفق المعرفي والجمالي، مع حدوث تغيرات على مستوى جوهر الكتابة، منهج القراءة، جدل المجتمع، روح المبدع... ومن ثمة فمن الضروري أن تكون هناك وقفات لفتح النقاش وتناول أسئلة القصيدة الجزائرية المعاصرة.

لا خلاف بأن وعي القراءة يختلف من قارئ إلى آخر، ومن زمن إلى آخر بل ومن لحظة قراءة إلى أخرى، وذلك لارتباط فعل القراءة بكثير من المرجعيات النصية، الاجتماعية، البلاغية... وإذا توقفنا عند التجربة الشعرية الجزائرية في جزائر ما بعد فترة الاستقلال مباشرة لأمكن القول: إن شعر تلك المرحلة تميز بسيره في توجهات شعرية فكرية مختلفة، منها من كان له حظ الظهور والبروز ومنها من بقي على الهامش والظلام، فكانت قصائد التقني الإيديولوجي بسحر الفكرة وجاذبية الخطاب السياسي (بومدين: رؤية ومشروعات

وبديلا) وقصائد الحنين والمرجع العقدي وبضولات التاريخ (إسلامي، جزائري) مع وجود ملامح التأثر بتجانيات التجديد ومفاهيم الكتابة الوجدانية.

وتواصلت رحلة القصيدة الجزائرية، ودخلت أسماء شعرية في المشهد الإبداعي المفتوح وتواصل حوار قصيدة التقفية مع القصيد العمودي، واختلفت الجماليات وتباينت الإيديولوجيات، وفتحت بعض مخابر البحث وسائل الدراسات العليا في الجامعات عوالمها على فضاءات النص المعاصر في جزائر الدم والإرهاب والاقتصاد الموق.

ومن ملامح القراءة ومكاشفاتها بلحظ المواطن العربي (القارئ العربي) تجربة شعرية تحاور التراث والأساطير، وتستعيد من مفاهيم قصيدة النثر عند الغرب، وتعود إلى «الذاكرة» (بكل إشارتها ولامحها) لتوظف علاماتها وتكتب بألوانها، وتلاحقت الأسماء الجديدة وكثرت النصوص مع تسجيل قلة المتابعات النقدية باعتراف جميع المهتمين، وتواصل الخطاب الأكاديمي في قراءة النص المشرقي على حساب النص الجزائري.

إن الشعر الجزائري المعاصر وثيقة عن أزمة الوطن، كما أنه مرجع في التاريخ لكل لحظات الرهبة والخوف، فكثيرا ما نقرأ الفجوة وتتابع المأثمة وكاشف الدمار في نصوص جبل من شباب يحترق ويسقط، لكنه يصبر على البقاء والدوام، وكأنه طائر الفينيق الأسطوري يعود إلى الحياة في كل لحظة موت.

قد لاحظ القارئ أنني لا أنكر الأسماء فهي كثيرة من جهة، ثم إن المبنى هو

التبيين

في الحقيقة يعود اهتمامنا بأدب الشباب إلى سنوات التسعينات حيث تابعنا بعض الأسماء وقرأنا نصوصها بمحبة فنية واهتمام معرفي، ونشرنا أراجا ومواقفنا على صفحات الجرائد الوطنية، ومؤخرا فضلنا قراءة النصوص الشعرية والسردية المنشورة مع دعوة طلبتنا إلى قراءتها والإستغال المنهجي والمعرفي عليها في مذكرات التخرج بالجامعة. ولكي ندخل في جوهر الموضوع نقول: لقد جمعنا أعدادا من "أصوات أنبية" [ملحق أدبي لجريدة صوت الأحرار] وثابعا القصائد المنشورة فيها بخاصة بين 2002 و2003، فما هي النتائج المتوصل إليها؟ وما هي جماليات نصوص المبدعين الذين فتحت لهم الجريدة عوالم النثر؟

أ-في التشكيل اللغوي:

لاحظنا أن النصوص تختلف في مستويات التعامل اللغوي والتوظيف الفني لتقنيات الكتابة، وقبل الدخول العميق في قراءة أشكال الكتابة الشعرية، لا ننسى أن نكشف للقارئ والمبدع على حد سواء، أننا رفضنا الوقوف النقدي عند الكتابات التي جاءت تحت عنوان "النص"، لأن هذا الـ "النص" يقتضي أدوات إجرائية ومفاهيم قرائية وزاد معرفي يختلف عن ذلك المستعمل في قراءة الشعر، فهل نحاسب "النص" بمعايير ووعي نحاسب بهما "الشعر"؟! رغم أننا استطعنا أن ننقل بعض النصوص إلى عالم "الشعر" (نقتاعل: من وضع مصطلح "النص" فوق الإبداعات؟).

كشف خصوصية تنص من خلا البحث في روحه ودواخله، قبل العودة والإحالة إلى جوهر صاحبه وضبيعة الأسئلة التي يطرحها عن الراهن والذاكرة، بأداء جمالي وروية قيعية (من القيم)، ومن جهة أخرى إن ما ينتظره الشعراء من الباحثين والنقاد ورجال الإعلام هو تنسيق الجهود وتنظيم العمل للكشف عن كل دهاليز النص المعاصر في الجزائر الجريحة المتألما، وكان شباب الشعر المعاصر يريد أن يؤسس حوار جمالي معرفي مع النقاد، لتكون المنفعة كاملة والفائدة عامة، ولا نعتقد بأن الجزائر التي دخلت في كابوس تاريخي غريب ومخيف، يمكن أن تسمح بعودة قراءات الإقصاء والإلغاء أو وقفات إيديولوجية تمارس لذة خناق النص في بوتقة واحدة/ خطاب واحد، أو التعامل معه من منطلق سياسي فقط.

1/ من خصائص الشعر الجزائري المعاصر:

رغم اعترافنا بأهمية القراءة النقدية ونورها في الارتقاء بالإبداع، شعرا وسردا ومصرخا، إلا أن عمليات نشر الإبداعات تسير بوتيرة أكثر من المتابعات النقدية، إن لم نلق (مبدعون وباحثون) على ندرة وقلة القراءات النقدية في الصفحات الثقافية الأدبية للصحافة، ونحن الجامعون محاصرون داخل المدرجات، ومن دون متابعة نقدية للحركة الإبداعية، بخاصة الشابة منها، ولنعذرنا المبدعون إن لم نقم بالواجب، وهذه السطور عريون محبة لهم.

روحا معانقة للموروث وراسخة في الذكرة الشعرية، مع حضور لقصيدة التقبيلة والقصيدة النثرية، لكن حجم الحضور لا يؤثر في توجهات رامن الشعر الجزائري، لأن وعي الحضور والتوظيف الإيقاعي لا يتوفر بحجم القيمة عند جميع المبدعين، ولنشرح أكثر تصورنا نقول: إن الذين يكتبون على النمط التقليدي وقعوا في أخطاء عروضية كثيرة، والذين يكتبون على نمط التقبيلة غيبوا روح الكتابة الشعرية وأهملوا التكثيف الدلالي، أما الذين كتبوا القصيدة النثرية فقد (غرق بعضهم) في النثرية السطحية والعقلية والمباشرة، واختار الشاعر لتوجه إيقاعي طباعي لا يعني وجود قناعة راسخة أو ثقافة عميقة ومعرفة متجذرة بذلك التوجه، ومن هنا ندعو الشعر لم إلى التفاعل مع مختلف المذاهب والمدارس في الكتابة قبل الإنطلاق في الإبداع من الهباء والفراغ، هباء الزاد الفني وفراغ الوعي بروح الشعر.

لا يمكن أن نخفي وجود بعض الأخطاء اللغوية في النصوص، ولهذا ندعو المبدع إلى التكوين اللغوي، وهذه الملاحظة قدمناها منذ سنوات قائلين: تؤكد على ضرورة الإصلاع على القواعد النحوية والعمق في خصائص بناء الجملة العربية، قبل أن يحتج الشاعر الشاب بالضرورة الشعرية، التي تتحوّل في الغالب إلى مطية يركبها كل مخضئ ويسافر عليها كل من لا يملك الزاد اللغوي.. فلا تكون إلا ورشة شعرية (2). إن فائشكال اللغوي يحاصر المبدع دائما، ولا نخفي أنه قد أعجبت كثير من المقاضع لما فيها من جمال اللغة وجمال

نعود إلى المسألة اللغوية، فلقد وجدنا قصائد تسمو في الترميز وتبسط في معراج الجمال وعوالم الإبداع الفني، لكن إلى جانبها قصائد بسيطة مباشرة تفرق في النقرية والخطابية، ومن القصائد الأولى نذكر نصوص منير مزليني، منيرة سعد خلخال، زهرة بلعالي، عبد القادر مكاريا، زيان دوسن، زهرة بوسكين... والقائمة طويلة، أما من النصوص التي جاءت في شكل شعري تقريبي مباشر، فنذكر نصوص: رابح ايصافي، سلامي عمار، عبد الكريم برون... وغيرهم من الشعراء.

ومن ثمة نؤكد لكل مبدع أن الشعر مغامرة لغوية، نقول شوق القلب وخواطر الفكر وجراح الوطن.. بأسلوب **بارع** متخيل، يعتمد التجريب والخلق، واللعب الذكي مع القوانين اللغوية، ولا يتوقف عند التعبير السطحي والوصفي القباش، وإلا سقط في الوعظية والخطابية، وحق غايات إخبارية إبلاغية والتصرف عن الغايات الفنية والخصوصيات اللغوية (كلمة وأسلوب، وصورة) السامية الناضجة، رغم أن هذه الخصوصيات هي التي تميز الشعر عن غيره، فنحن ندرك الشعر عندما نسمع أو نبصر مائته اللغوية، ونميز مستويات إيقاعية، وندركه عندما نقبض على شيء من دلالاته مهما كانت مراوغة، وندركه خاصة عندما ننجح في إقامة عالمه التخيلي وبناء صورته في عمليات القراءة وفك شفرات المجاز (1).

وقد لاحظنا (ملاحظات القراءة) أن الشعر العمودي يحضر في المخزون الإبداعي الجزائري الشاب، وهذا يحسن

التشكين وقدرة على تنعب مع كلمات،
ونسوق لقارئ بعض منها، فهذا الشاعر
عبد الحميد شكيل يرحل بدأ في مآهات اللغة
الساحرة في "النصر" بعنوان "خطبة الهدد"
(صوت الأحرار 3 ديسمبر 2003):

"أين أنت/ أيها الطاعن في عبوق
اللغة/ ومناه الكلام/ هل تذكر رنين مياهنا
التي انصرفت/ لم أن الريح الصرصر قد
مرت..."

إله الشعر القائم من خلف لغة الخرق
والإنزاح والتركيب العجائبي، ونقرأ هذا
المقطع من قصيدة عمودية لبلقاسم مسروق
بعنوان "تسكعات بين أزوقة الماضي
والحاضر" (صوت الأحرار عدد 3 ديسمبر
2003)

أنا الشفق الهزيل جلست مبكرا
لأبحث تاريخي ومجد قبيلتي
ولي في مآهات التوغل نشوة
تدغدغ أوتاري وتضرم حيرتي
ولي من وراء الكون بعض المقاصد
ولي في سحق الدهر بعض شهية
فهذه الأبيات رغم حضورها في نمط
تقليدي إلا أنها تتميز ببراعة الوصف
وعبقرية التعامل الأسلوبية والتصويري،
وكان الشاعر يمتلك مخزونا بلاغيا يستعين
به في لحظة الإبداع.

ب- في الرؤية الشعرية:

ونوقف الآن (لا نوقف لنا.. لكن نتوقف
القراءة) عند الرؤية الشعرية للإجابة ماهي
الموضوعات التي تحدث فيها الشعراء؟ ما
هي الرؤى والمضامين التي شغلتهن؟ قبل أن
نجيب ندعو القارئ والمبدع إلى قصائد

سنوات التمهيدات وإلى مواضيعهم، فقد كتب
حينها: "هي نصوص تكتب للعشق، أو فلنقل
هي تغني له، فهي كتابة الشباب، وهو كمال
العشق، فكيف لا يكون الفناء...، وهناك
إداعات أخرى تخفف على إيقاع الحرب..
الأم والياس، هي إداعات الذين تحاصرهم
الدموع والجراح، هي دموع الوطن وجراح
الشباب" (3).

أما بالنسبة لرؤية قصائد فترة
2002/2003 في "أصوات أدبية" فهي
ذات موضوعات مختلفة تتأثر بسياق النص
الشعري (لأن الإبداع يتفاعل مع السياق
الذي ينتجه وهو يتأثر به كثيرا، ولا يمكن
أن يفصل النص عن سياقه الاجتماعي
الثقافي، بل وخلفيته العقدي أيضا، وهو ما
يفسر ظهور الاتجاهات الخارج - نصية في
القراءة إلى جانب القراءات النبوية، كما أن
التوجه التداولي يهتم بالمرجع والسياق
ودورها في تأويل النص) فنجد قصائد
تدخل في أسئلة الوجود الإنساني وأخرى
تكتب الحب والشوق، وأخرى تسافر في
الوطن والعلاقة مع الآخر، كما قرأنا
نصوصا شعرية ذات نبض صوفي وتراث
شعبي، ولم تغب - القضية الثقافية -
بالمفهوم القومي والعقدي، لكن لاحظنا
غياب الحديث عن الفجيرة والإرهاب
والموت والدموع، وقد يعود ذلك إلى
المتغيرات الأمنية والسياسية التي يتحرك
المبدع في أفقها، ونحن نعلم ذلك التفاعل
بين المبدع والسياق، هذا السياق بكل
مرجعياته الدينية والثقافية...، وهي تحضر
في عبق الكتابة الشعرية، وعلى وجه
التحديد في البنية اللغوية، بما فيها من "

ولا يخلق بعد التوتر؟ لماذا تنحى النهار عن الطلوع/ لماذا تأخر لماذا يضيع...
بقلبي السؤال/ لماذا يعني الرجاء تكرر...
(عدد 22 أكتوبر 2003).

تمتاز في هذا المقصع أسئلة كثيرة تحيل على الاغتراب في ذات النص، وهي ذات المبدع في التجني اللغوي، وقد تكون لنا وقفات طويلة مع هذا الاسم الإبداعي ومع غيرها، بعد الحصول على النصوص كثيرة لها، فلا يمكن الحكم على المبدع من خلال نص واحد، وقبل أن نختم هذه السطور، نقدم مقطعاً شعرياً يحيل على الموضوع المزج بين الكلمة وسلطة التغيير، ويأتي المقطع ضمن ألق شعري " أبكي العروبة والأعراب يا وجعي" (عدد 31 ديسمبر 2003).

والشعر يهزأ من كسرى وسلطنته
وهل يحظى الشعر مختال ومداخ؟
إن صاروا الشعر خوفاً عن ممالكهم
تغنى ملوك وطير الشعر صدادح
وسنحاول في الأوراق المثقبة أن نقف
عند نموذج متميز من الأسماء الشعرية
الجزائرية المعاصرة، وهو الشاعر عبد
الحميد شكيل، فما هي أهم جماليات شعره
وما هي تجليات الرؤية عنده؟

2/ شعر عبد الحميد شكيل، البنية
والرؤية:

أ- بيان "تحولات فجاعة الماء":
هذه وقفة أولية عند أهم الخصوصيات
الشكلية والإحالات الدلالية في هذا

تكثيف "توزيعات اللغوية" مشبعة بمحدثات
وإضافات دلالات دينية وتاريخية وتمكثزة
بمعزف وموروثات إنسانية، وكأنها مغامرة
لغوية تقتحم الحد الفاصل بين الذات وما
يتجاوزها " (4).

وكما أنه قد حضرت التقريرية إلى جانب
لرمزية في شكل الكتابة فهم يوثران في
رؤية الكتابة، وصادفنا مرة أخرى رؤى
مكتشفة نقتم ذاتها القارئ من البداية من
دون مراوغة دلالية أو صعلية إغرائية،
وحضرت في بعض النصوص الرؤى
المراوغة والدلالات الهاربة، وهي تتطلب
جهداً مضاعفاً وتستلزم القارئ المنقذ، لأنها
تدخل في عوالم صوفية وفلسفية وثرائية
وأسطورية...، مثلما هو شأن نص ياسين
أفريد "وجعي شامق والنظلة في المهبط"
(صوت الأحرار 2002/10/16) إنجيل
زهرة بوسكين "ما تسير من زمن القلب"
(صوت الأحرار 19 أبريل 2003) فهذه
الشاعرة تكفلنا لزمة الرومانسية الحاملة
وفضاءات الشوق الصوفي، وكان نصها هذا
(وغيره من النصوص) بشكل انتمامة
الروح عبر فرح الحروف، في انتظار
القارئ المتوحد في كل معنى، وفي كل
قداسة، ليقرأ زهور الألبى في سكاكين
الراهن.

في قصيدة "حرقلة" للمبدعة منيرة سعد
خلخال يشعر القارئ بأن الشاعرة تخلخل
المعيار الجمالي، كي تسعد القراءة وتثير
درب التلقي...، نقرأ روائح المدينة وعطر
الذاكرة ضمن تصوير شعري راق، لنقرأ
لماذا خرس الربيع/ وقد توعد أن يكون
أخضرا/ لماذا يؤوب الصقور إلى وكرة/

وعلمتها الحضرية إله تلك التعبير
والصوم الشعبية تقنمة من تصنر ومن
لوضن، من ودي الزهور إلى "بونة"
مرورا بأوجاع التاريخ وبوميات الضيق،
لكن هذا الماء لا يأتي في متن شعري
تقليدي لكنه يحصر في متن حديثي (نؤكد
على ضرورة القيام بوقفت قيمة لمناقشة
الحداثة وتجنبتها في الإبداع لجزائري)
وهذه الحداثة لا تتطلق من عبث إيداعي أو
ترف جمالي، لكنها الروح الانقلابية انقلابها
الذكي العميق الواعد.. حيث ينطلق المبدع
من معرفة بأخص خصوصيات الذاكرة
الجمالية والمعرفية، قبل أن يعاق فضاءات
تجريب والمفكرة.

1/ روح الشاعر، كتابة البرزخ :

لقد انطلقت بديوان عبد الحميد من عذابة
إلى العاشمة عبر سفر طويل بالسيارة،
فكان القرب من النص قريبا من عوالم
القداسة (لغة وروية) وبالمدن القبائلية،
تلاحقت على الوعي الكثير من الأسئلة حول
معنى الماء، بل حول الماء المعنى، وامتزج
عندنا (أنا وليد.. أنا القاري.. أنا المسافر..)
جمال الوطن وتضاريس الذاكرة الشعبية
بجمال اللوحات الشعرية وتضاريس تقنية
التشكيل اللغوي في ديوان "تحوّلات فاجعة
الماء"، لنقرأ معا:

ولم أجد صاحبي الذي خطط موت الأفاع !
واتشد للريح مطلعا من دمي المستباح..
وأعطى المدينة بهجتها التي لاتنهك
لكفني أشهد: ألي ما خست القصيدة،
لا، ولا بعث في سوق الكلام
لكفه الماء وشكل يدي ؟! (الديوان ص 71).

لنكون (5)، رغم أن مهمة تقنية صعبة
أمام شاعر يكتب حروفا توهج، بنغة
الإنزياح والخرق وأمام شعر يحوز كل
المدارات المعرفية ويفتح على كل الفنون
الإبداعية فهل هو شعر أم لشعر؟ وهل هو
شاعر واحد، أم أنه متعدد، مختلف،
غريب... لنبدأ رحلتنا..

من قصيدة "الشجر المقاوم" إلى قصيدة
"الزهر يليق ببونة" يرحل الشاعر بتقارئ
في عوالم غريبة غير مالوفة على الأكل
عند الذائقة الجمالية الكلاسيكية، ففي اللحظة
التي يحاور فيها "تشكيل" التراث نجده
يتجاوزها وفي اللحظة التي يكتب وجم
الروح، نجده يدخل أزقة المدينة وتاريخ
الوطن.. بعيدا عن البسطة، قريب من
الترميز، وكأنني به أدخل عوالم الجن، ثم عاد
إلى عوالم الأنس، ليكتب النص الإيداعي،
ومن ثمة يجد المتلقي ذاته مرغمة على
القيام بذات الرحلة لكشف شغرات النص
وفضح أسرارها، مع التركيز الدائم (وكان
الشاعر يريد أن يصنع أسطورة جديدة من
عمق مدينة بونة) على صفاء الماء وسحره،
لنقرأ: أعد له اللون، والزهور والمكابر،
لكل شيء قد يصير.

رهينة، قد يباع إلا الماء، والشجر
المقاوم... (الديوان ص 9).
ولنقرأ كذلك:

صرختنا الأخيرة في مجرى النوح
الزنجبيل، عودة الطير في زبد الماء، هدبل
الحمام المطوق بالخضراء الفتون... (الديوان
ص 50).

فالماء عند الشاعر عبد الحميد هو هذه
الأرض، بكل إشاراتها الأسطورية

في حيز الجمال والفن، راحلا في الأساطير والمشاهد الشعبية الجزائرية (الحلاج، فينيق، سيدي عاشور، البصرة، وادي الزهور...) .
في المعرفة وفي الإبداع، تكثر أسئلة الحداثة، أي أسئلة البحث عن العلاقة مع الأنا الثقافية، ومفاهيم اللغة وتشكل النص المعاصر، ودور الذين في صناعة الفن، والقاعدة والخرق في أثناء الإبداع، والذاكرة وعلاقتها بالراهن، والانفتاح والانغلاق أثناء الكتابة بكل أنواعها... وفي ظل كل تلك الأسئلة والطروحات المعرفية تأتيها نصوص عبد الحميد لقول أجوبة التراث وعودته في ثوب جديد، هو ثوب الصنعة الجمالية، ويجمع اختلاف منظور النقاد والباحثين لشعر هذا الشاعر، فالأكيد أنه قد قدم نصه، ذاته، لغته، رؤيته...

ب- نصوص "مراتب العشق" :

إن المدد الجزائري عبد الحميد شكل في نصوص "مراتب العشق" - مقام سيوان (7) يواصل مغامرته الفنية التي تبحث عن الروح والجوهر، في الكتابة وفي الإنسان، كما يواصل بحثه الدؤوب عن الخلود والاستمرارية على نقاض الكتابة الساخنة والقيمة الناصرة، أنه في هذه النصوص يكتب النص المفتوح، فلا هو شعر ولا هو سرد، ومن ثمة فإن القراءة لن تتخذ إلى عوامه بجماليات شعرية أو سردية، ولكن بجماليات نصية، فما هو شأن هذه النصوص؟
في قراءة لنصوص تحولت "فاجعة الماء، مقده المحبة"، كنا نقف بأن المدد شكل لا يكتب شعر، إنما هو يكتب نص

إن الأداة الأسلوبية في ديوان عبد الحميد شكل تتفكت من كل تقنيين نحوي، وهي - بذلك - تؤسس لقانونها النحوي، كما تطمح إلى إعلان انبلاجها وظهورها في المشهد الشعري الحدائي العربي، لذا لا يمكن للقارئ البسيط أن يشعر بالمتعة أو أن يحس بالروعة في حالة عدم امتلاكها روح الإبداع أو عدم توفره على أبجديات الكتابة الإبداعية، ولول أسس هذه الكتابة هي الحرية والانفلات من كل القيود (لغوية، فكرية...) لذلك يسعى الشعر لخلق عوالم الإشراق، وهو ما يجب أن تهتم به القراءة، فإذا كان " الشعر يخرق القوانين العادية التركيبية والتداولية المرجعية، ولكنه في الوقت نفسه يخلق قواعده الخاصة به...، فإنه يجب مراعاة هذه الثورة عند استكناه النص الشعري، يتجاوز ما يوحي به ظاهره إلى خبيئه (6)، مع الطموح الداخلي للوصول - قدر المستطاع وبحسب الطاقة الإبداعية (طاقة التخيل أو التعجب بلغة حازم القرطاجني) - إلى البرزخ حيث الشعرية للغياب أو الشعرية من خلف الحضور، أي من خلف الكلمات وفي عمق معانيها، ثم تبدأ مهمة القارئ الذكي في صناعة الدلالات.

2/ أسئلة الحداثة وأجوبة التراث:

نتالحق في هذا النص -الديوان الكثير من الرموز التراثية، وبقية الشاعر (نقول ذلك احتراما لحضور كلمة "شعر" في واجهة النص، وإلا فإن الأمر مختلف... حيث تتداخل الأجناس الأدبية في كثير من النصوص، يلتقي الشعر مع السرد، والحضرة مع الحكاية...) حور حضري

سيمائية كل ذلك؟ وما هي شعرية هذه
لعلاقة بين اللون والصورة والتعبير؟
أسئلة تشتهي الأجوبة...

لا نريد (لا نريد القراءة) لوقوف الطويل
عند الغلاف، لكن نحيل القارئ إلى أنه
غلاف يدفع شهوة القراءة ويعلي شأن
الدأويل، ويتحدى الموقف البسيط، إنه غلاف
باض بكيمياء الخيط وعازف لأذن المتعة
وفاتح لأبواب المغامرة، ويمكن أن نستعين
هنا بدلالات الألوان وتأثيراتها في النفس
البشرية كي يمكن أن نفك شفرات الغلاف،
كما تعيننا سيميولوجية الصورة في البحث
والكشف، رغم أن النتيجة ستجعلنا نقف أمام
الشهوة وتحركة...

2- الفتوحات:

ب. عبد الحميد شكيل يقدم -دائما-
نكتاته بالمدح كما فعل في ديوان
تحولات "قاجعة الماء" حيث استعان بـ
بوشكين، م. ج. بيرس، لوار الخراط...،
وهو في إصداره الجديد يعود إلى هذا التقليد
الجمالي والدلالي عنده لكن بدل أن يضع
عنوان "مدمات" أنه يضع "فتوحات"، ذلك -
دائما- توجيه للقراءة (لا يمكن أن نعرف
بغيا بالمقصدية في كل كلمة أو حركة
ونحن نتعامل مع الإبداع، بخاصة إذا كان
إبداعا تجريبيا، يتميز بانفتاحه على القديم
والجديد، ويتواصل مع مختلف المذاهب
والتجارب الإبداعية والفكرية) ونجد في هذه
الفتوحات كلمة لمجموعة من الصوفيين
والكتاب، فما هي علاماتهم؟ وما هي علاقة
هذه الكلمات بكلمات. نصوص مراتب
العشق؟

إبداع، حيث تدخل لأجنس لأنيية
عنده، ويبدو أنه قد يقن هذا الأمر وختار
في إصداره الجديد أن يضع في أسفل
الغلاف مصطلح نصوص إبداعية في
محاولة توجيه القراء، أو ربما لتحذيرها
من خطأ ستحضر المعيير الجمالية في نقد
الشعر وتطبيقها على هذه المراتب العشقية.

1- الغلاف:

إذا أجزنا وقفة عند شعرية (لا نقصد
الشعر، ولكن نقصد ذلك المفهوم الذي بحث
فيه تودورف وجان كوهن، وقبلهما ما عناه
العرب القدامى من الأدبية والتعجب في
الكتابة) الغلاف، نجد العور يتي باللون
الأزرق في أعلى الصفحة، ليحاصر بعده
اللون الأحمر فضاء الغلاف مع شيء من
الأخضر في اليمين، ولليل من مزيج
الأصفر والبفسجي في قلب الغلاف، وشمس
تأتي من الخلف بإشراقها وتوجهها.

إن غلاف "مراتب العشق" يحيل على
الدشنة ويفتح أسئلة الشوق في الصدر، كما
يحيل على الحركية والحيوية والتجاوز، مع
إشارة إلى المحبة.. محبة الحياة ومحبة
الكلمة، كما لاحظنا (لاحظت هذه القراءة)
حضور ملمح مسجد أو زاوية ولي صالح
عبر دروب الغلاف.. لا يمكن أن نفصل
بينهما، هل هو مسجد؟ أم هل هي زاوية؟
وفي ختام هذه الهندسة الإسلامية تلقى النار
المنشظية التي تعلن ارتفاعها نحو السماء،
إلها تأتي من الأرض من بين جزاء تلك
الهندسة، ومن بين فضاء اللون الأخضر،
لتعاقب الشمس، هي تصعد نحو التركيب
مراتب العشق مقام سيون، فما هي

الفتوحات قد تتخادع القراءة، بل هي تفعل ذلك يقينا، ومن ثمة نقول للمبدع: سنبحت عكس هذه الفتوحات، سنحاور النص بعيدا عنها، إننا نؤمن بالمغامرة والمكاشفة، سنطلق من غير فتوحات، بل إنها انفلاقات، لن نضع ثقة المعرفة والنقدية في شكول إله مزاوغ في دلالاته، فكيف لا يكون مزاوغا في فتوحاته؟

3- في علامة الماء:

فلنا عن معنى الماء وعلامته عند عبد الحميد شكول أنه تلك التعبير والصقوس الشعبية القائمة من الصدر ومن ثوبة الوطن، من وادي الزهور إلى بونة، مرورا بأوجاع التاريخ ويوميات الضياع، لكن بعد إعادة قراءة ديوان "تحولات فاجعة الماء" ومع التواصل القرآني الواعي مع الصوفية وأصولها وبقاماتها وعوالمها، ومع قراءة مراتب العشق نقول: إننا نلغي تلك القراءة السابقة، ونعلن هذه القراءة اللاحقة، فالماء عند شكول هو الخلق والحق، إله حي البدء وفي الختام - إحالة على الخالق، على الذي يحي ويميت على الله ولحداً أحداً، وفرداً صمداً (...).

تتكون نصوص مراتب العشق نصين كبيرين فهما النصوص الجزئية، النص الأول "حجريات" والنص الثاني "سبويليات"، وفيهما تتحرك قطرات الماء، وتنتفج علامات الخلق والألوهية، ندعو القارئ نحو مقامات التوحيد والإيمان.

إن المتن في "مراتب العشق" يدعو إلى حياة غراتية، هي حياة مثاقفة الكلمة والروح، لا يمكن أن تقبض عليها بهذه اللغة

إن دلالات هذه الفتوحات تحاور مدارات بداعية ومعرفية إنسانية، هي صمدل المحبة والغربة والجمال والموت والإنسان.. وغيرها من القيم والعلامات والروى، فهل قيم النص عند شكول هي ذاتها هذه القيم؟ وهل علامات المراتب من تلك المراتب؟ وهل رؤى العشق تحاور تلك الرؤى؟

في البدء يوجد فرق بين أن نقول: هذه المقدمات أو نقول: هذه الفتوحات، فرغم اشتراكهما في فعل البدء والإطلاق، فهما مختلفان، بداية من تتلاقص الأصوات في التركيبين، ثم إن التركيب الصوتي - الدلالي "مقدمات" يحمل علامة الجدبة والمنهجية والخطية، بينما نجد في "فتوحات" علامات التحرر والمغامرة والصوفية والشوق العرفاني.. وعلامات أخرى يمكن أن نجعلها في مصطلح "المكاشفة"، ومن ثمة فقد أصاب شكول في اختيار عنوان الكلمات التي انطلق منها في نصوصه لينطلق بعده القارئ من خلالها نحو المراتب.

في نصوص الراهن (لا نقصد المفهوم الواقعي الضيق، ولكن نقصد المفهوم الوجودي الواسع) نحتاج القراءة إلى أن تتحرر أكثر، وإلى أن تفتج أكثر على التراث وعلى الآخر، بخاصة أمام إنسان جديد، يتحاور في الزمن الواحد مع الفكر المتعدد، لكي يبدع النص المتشظي، وما نصوص المحنة في الجزائر إلا دليلا على هذا الإنسان في علاقته مع المحنة وفي تناوله لقضايا الجسد والرؤى وأسئلة الحياة والموت، والوطن والأمة والكلمة والحربة... وعندما يأتينا المبدع عبد الحميد بتلك الفتوحات فلكي تتحرك وفقها عند تأويل المعنى ومحاوره المبني، رغم أن هذه

النقدية المحصورة في السطور وفي الأحادية وفي تلاحق الحرف والكلمة والتركيب، بل القراءة التي تريدها الروح وتغيها الأشواق الخفية من حرف ناري ومن لغة (كلمة- تركيب) متوهجة غير مخنوقة بالجمود والثبات (حاشا للدين أن يكون- عندي- مصدرا للخلق، لو القيد... وهذه مسألة أخرى تحتاج إلى وقفات وتأملات) كي تتمكن من عناق الإبداع والتواصل مع جديد الجمال، رغم أن هذا التواصل بالمفهوم النفسي والسمائي والدلالي... قد يتحقق في ظل عدم مكاشفة المعنى، لأنّ النذّة والمتعة يحضران حتى لو حضر الألم، وفي هذه إشارة إلى فلسفة عميقة كان محمود المسعدي قد كاشفها في نصّه لحديث أبو هريرة قال: "وما غياب المعنى إلا حلقة من حلقات الألم اعتدنا". تتلاحق الحجارة والأبواب في حجريات ويدخل النصّ الإبداعي مناهات الأحلام ودهاليز اللاشعور وأسئلة الزمان، عبر معراج قنسي شامخ بذاكرته وبأفراحه وبسطحاته.. قد يجد الباحث للضعيف أو القارئ غير المتعمق في تضاريس الإبداع والمعرفة صعوبة في قراءة نصوص شكن، ونصّه "مراتب العشق" قراءة أخرى للإبداع، وهو يتميز بمحاولته وضع تجربة صوفية جديدة، نقرأ التاريخ الصوفي، ولا نتوقف عنده، كما يتميز بفتوحاته الأسلوبية الخارقة ويمكن تأمل جمالياته عبر النقاط التالية:

- 1- تكرار اللازمة. 2- تنويع القوافي. 3- مسابرة المشهد التعبيري. 4- توقية النص.

- 5- صوفية العوالم. 6- التشكيل الطباعي (طباعة النصوص). 7- تجريدية الصورة. 8- برزخية المعنى. 9- نظرية الإيقاع. 10- حضور التراث الشعبي (...).

وكما قلنا نجد للقراءة تحاور الشعر والسرد وتبحث عن الأجوبة في مختلف الفنون والعلوم والمعارف، لأنّ شكل يكتب نصاً فيه شيء من الصوفية وشيء من فلسفة وشيء من العقيدة.. أشياء من كل شيء.

تحتاج نصوص شكل إلى تأملات ووقفات، قد نجد المعنى اليوم لتحمية غدا، قد ندخل معه أروقة الأساليب المزاوغة والدلالات الهاربة اليوم، لنندفعه إلى أن يكشف لنا، أن يزل لنا، أن يفتح لنا.. لكه يرفض يوماً، وهو شأن الإبداع والخلق لا حدود لها، لا جغرافية لها، فهما التاريخ فقط.. بكل قداساته وجلالاته.

الخاتمة:

لنّ الشعر الجزائري المعاصر يسعى لمواصلة سفر الإبداع منذ الأسماء الأولى، تلك التي كتبت هويتها وموقفها، وفق جمالياتها وانطلاقاً من مفهومها للكتابة الشعرية، وقصائد اليوم هي الأخرى في رحلة البحث عن التمييز والاختلاف، عبر مسافات اللغة.. بكل جمالياتها وتقنياتها... وغير مسافات الفكرة، بكل دهاليزها وأفاقها، فالشعر الجزائري المعاصر اختار أن يعانق دروباً ذاتية وفكرية ولن يتبنى قضياً الوطن الباحث عن الهوية والذاكرة. لقد كانت سنوات الإرهاب والدم حلقة ضمن حلقات التاريخ الجزائري المعاصر، ولقد كان شعر وثيقة أخرى تؤرخ لهذه

- 1- صلاح فضل: شغرات النص (دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيدة)، دار الآداب، لبنان 1999، ص 173.
- 2- جريدة رسالة الأطلس: عدد 202 أوت 1998، الجزائر.
- 3- جريدة لسبوعية الشرق الجزائري، عدد 294، ماي 1998، الجزائر.
- 4- رجاء عبد: القول الشعري، منشأة المعارف، مصر، 1995، ص 162.
- 5- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، مقام المحبة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 01، ص 2002.
- 6- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية للتناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 030، 1992، ص 68.
- 7- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، الجزائر، ط 01، 2004.

أ- وليد بوعدينة
جامعة سكيكدة

السنوات، بمختلف الجمليات والقيم، وعندما نتعامل عن مستقبل الشعرية الجزائرية؟ فإننا لا نراها نتبع عن الراهن الجزائري (دولة وأمة)، فإن فتح الوطن قيم المحبة والمصالحة، فإن الشعر سيفتح، وسيكون الراسد للتحولات الوطنية، ليس بطريقة الرصد الإخباري، السياسي، ولكنه الرصد الجمالي للمعرفي، أي القراءة الواعية العميقة التي تنطلق من البحث في الغالب والمفقود، والتي تكاشف الجوهر، بعيداً عن صخب الإعلام أو السياسة، وقريباً من الرؤية الشعرية المقاربة للفلسفة والصوفية...

تلك هي جماليات شعر أدب الشباب، بكل سحره وثائقه، وبكل ضمغه ونقصه، فهو صورة عن جيل أو آخر للقرن العشرين، إن جيله يبحث عن معراج الكتابة ومثوقها، حاول أن يقرأ رايه وأن يستلطف الوطن الأثني، ويبقى على النقد أن يقرأ هذا الشعر وأن يتواصل معه خدمة للإبداع الجزائري المعاصر.

أخيراً هذه القراءة/ السؤال هي لحظة من لحظات البحث عن النص الأثني.. بالبحث في النص الحاضر، إلهام محاولة لتجاوز أخطاء الماضي، قصد وعي استشرافي يعرف كيف يجمع بين الهوية والحداثة، بوعي ومعرفة.. بلا تعصب ومذاج، إلهام وعي يريد أن يفتح للفضاء الثقافي أمام كل المرجعيات وكل الحساسيات، لأجل كتابة نص شعري جزائري.. فيه روح الجزائر.

الهامش:

تحليل هيكلي لمجموعة

« كل الدروب تؤدي إلى

نخلة »

مقاربة بقلم: الشاذلي الساكر

استهلال

النقد التحليلي - النفسي والنقد الاجتماعي ينصبان على فهم وتقويم ما يتضمنه النص الإبداعي الأدبي (الشعري أو النثري) من مضامين سيكولوجية واجتماعية وأخلاقية وفلسفية وهكذا. فأما الأول فيتقصى الدوافع السيكولوجية لدى المبدع والأخر الدوافع الاجتماعية لديه.

أما النقد النصي (وهو ما وظفناه في دراستنا هذه) فإنه يتركز على لغة النص كعنصر أساسي لتشكيله وواسطة لها الأولوية المطلقة في تكوين كل عناصره دون التوغل في الأبعاد والمقاصد والدوافع. وهذا النمط من النقد يستمد قواعده الأساسية من اللسانيات والعلوم الرافدة والمشابهة، ويبقى الشكليون الروس ثم البننيويون هم المصدر الرئيسي لنظريات النقد الصوري ولطروحاته وتطبيقاته.

يعتبر هذا النقد أولاً وقبل كل شيء نظاماً للدلالة يعتمد أولاً وقبل كل شيء على النص اعتباراً أن اللغة هي أداة الوصف والتحليل - وحتى الاستنتاج - وخصوصاً بعدما أصبحت اللسانيات علماً قائم الذات.

والنقد بالنسبة لهذه المدرسة هو أولاً وقبل كل شيء عمل تصوري للنص أدبي معين. واللغة الأدبية هي حزمة من العلامات من المفروض تفسيرها للثور على الحد الأقصى لمذلولها، وتذهب هذه المدرسة إلى استحالة دراسة نص إبداعي دون التركيز بصفة جوهرية على اللغة التي هي نفسها إبداع يوظف للإبداع.

وهذه المدرسة تؤكد على الناقد الراغب في اعتماد النقد النصي أن تكون لغته لها نفس الطاقة الإبداعية للنص المنقود (الشعري منه والنثري) وأن تكون اللغة الموضوعية خاصة بالناقد تميزه عن غيره، وأن تكون غير ثابتة ولا موروثة - كلما أمكن ذلك - اعتباراً أنها لن تكون فاعلة إن لم تكن متطابقة تمام التطبيق مع النص المنقود. وقد انتصارنا في دراستنا هذه على التركيز على كلمات المفاتيح المشكلة لنصوص مجموعة « كل الدروب تؤدي إلى نخلة » على المستويين المضموني والإنشائي.

I - المستوى المعنوي للمجموعة:

منذ بدايات كل قصيد من مجموعة « كل الدروب تؤدي إلى نخلة » يرتفع صوت الشاعر محمد علي الهاني مخاطباً أو صائحاً أو جاهشاً مستعلاً بعضاً من أدوات التصر والتأوه، وصوته يرن إلى نهايات القصيد ويختلف الرنين باختلاف المواقف:

اغضب... اغضب...

يتألق فجرك

يبتسم الآتي ("البنفسجية الذولية" ص 21)

فكل ما فيها يوحي بحركة الجدل التي تعمل في الواقع بتشكيل من الفكر، وتشمل هذه الظاهرة جميع العناصر المكونة للنصوص، لأن أول ما نلاحظه هو أن الألفاظ جميعها تقريبا تأتي موزقة للإيحاء بالمفارقة الضاربة بجذورها في عمق الوجود وما ينتج عنها من صراع:

الفجر/ الأحلاك، النار/ النلج،
الظي/ الرماد، الحلم/ الكبوس،
الدجى/ البدر، اللهب/ الصقيع،
الأخضرار/ السواد، الضوء الأسود/ الضوء
وكلها تصب أو تشير إلى المتضادين:
موت/ انبعاث:

نزفي لذئذ
وجسمي انتشار الرياح
أوب وماوك يا وطني
جاورته الجراح
أوب... أوب
وبيني وبينك حلم

يضيء الصبّاح ("الطقوس المضيق" ص 19)
إن العناصر التي تشير إلى الحركة المتولدة رمز إليها الشاعر بأربعة طيور هي النورس والفيرة والشحورور والغندليب، هذه الحركة الحيّة المتحرّرة الدائمة تنبئ في الحقيقة بحركة أشد عمقا هي التحولات الداخلية أي أنها مجرد امتدادها التقصيبي والملموس في الواقع، هذه الحركة هي في الأساس حركة شخص وخاصة تخصني لأن يفجر مفاجئ مدهش، وهذه خاصية الضرور: جسدي النورس يستلقي في الظلّة والموجة شباك ("العشق" ص 23)

و

هذا الرنين هو حركة داخلية في الشاعر يتفجر منها السخط والألم وهي حركة احتجاج على واقع بات مهزوما وعلى ايمان بات مشوقا:

المشوق يولول،
يشدو المستقع...
والنهر المتجيد
يستقبل أوجاعه
وتكف ونيدا

في أحضان الظلمات المتعة ("و تكق الساعة" ص 25)

ويبقى الصوت الشاعر هو وحده الذي يتحكم في جميع حركات نصوصه مازجا الذات بالموضوع والسيكولوجي بالإتماعي.

لكن هذا الصوت يبقى محروم تصحيح سلبي لهذا الواقع المهزوم، ولهذا الإنسان المشوق، لأن الشاعر لا ينادي أبدا بالتأوير بل يلوح بإرهاصات فجر جديد لا ريب فيه: ربيعك أت فأن السماء إذا رجها طفلك انتعشت

وذايت على قدميه السحب (بين جمر الصقيع وجمر اللهب ص 40)

و
يا هلاك الخميطة...لاحم ني
غير أن أتلأشي ضياء بوليك حتى نموت معا
ثم تبعث في وأبعث فيك ربيعين بين سماعين
من أنق وخضرار (هلا تخميطة ص 30)
هذه التيرة انتقجية التي تلف النصوص تمكثها من استيعاب حركة الصراع بينه وبينه الذاتي - الوجودي والإتماعي - الجماعي فتتحوّل النصوص بموجب التضاد إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة،

والآخر هو فصل الموت ولم يتوقف مطلقاً
عند فصل تصيف وهو فصل اللآلئ
والفضج والعطاء.

الخريف يبقى وحده الذي تأسست عليه
مضامين القصائد، لأنه وحده الفصل الوسط
بين جميع تفصوله، هو فصل شبيب الحياة
بعد عنفوانه في لصيف وقبل موتانه في
الشتاء:

نحنى حجر خريف مضى

وانحنى شجر لربيع أتى

لم يكن جسدي حجراً

لم يكن جسدي شجراً

كان فوق الحجارة والشجر المنحني

في السماء براقاً بلا جسد ("زجرة العطر

ص 32)

و

وردة البرق تكبر بين الرعود

وهذا الحريف يحاصر نخلتنا بالشديد ("جسد

البحر مشتل بالمواعيد" ص 54)

واللون الأخضر والأسود الوحيدان

المستعملان في كامل فضاءات هذه القصائد

بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي ينوب

اللونين المذكورين فإنه يشير عند الشاعر

تارة إلى القتل والجراح والنجيع أي إلى

اللون الأسود وهو الموت كما أنه يشير إلى

تنطق الحياة والعنفوان أي إلى اللون

الأخضر وهو الانبعاث تارة أخرى.

باستثناء هذه الألوان فإن القصائد لا

تعكس أي لون آخر فحسب عند وصف أشياء

أخرى فإنها توصف بالفردوس أو ما شاكل:

باسقات النخل تظلل قبري

وكلّ الفرديس في جثتي اختبأت... ("الزهرة

الذابلة" ص 35)

عصافير أرجوحة من قناديل (جسد البحر

مشتعل بالمواعيد ص 54)

ثم إن العناصر التي تشير إلى التمزقات

والإنسطار الدرامي اكتفى الشاعر بالترميز

إليها بالفراشات وحده جمال هذه الكائنات

وهشاشة حياتها، فهي — بنت يوم ونيلة —

وحدها القادرة على خلق أجواء تراجيكية

مشحونة بالعبث والحجوى والضيق:

يتكبر نغم عصى في فردوس الأحلام

فتحترق الأزهار جميعاً

وتظلل فراشات العطر ("فراشات العطر"

ص 24)

و

الفراشات تطلع من لغة الجمر قبل

انطفائها ("جسد البحر مشتل بالمواعيد"

ص 54)

هذه العناصر الخمسة التي ذكرناها وكثيراً

ذات جناح قادرة على الارتقاع تعبّر عن

صراع التغيير الأزلي والمصري بين

الموت والحياة:

شحرور ناري في العنق

يرسم فوق مرايا الرمل صهيلاً

وصليلاً بنجوم عيبس ("الشحرور

والصابغة" ص 13)

أما العناصر التي تشير إلى العواطف

السلبية التي يعاني منها الشاعر نتيجة

لمحفات خارجية فقد رمز إليها بطائر واحد

هو الغراب لسواده بدرجة أولى:

أيها الحلم لا تطفئ

فإذا سكك العذيب الغراب ("الفراشات

تنبئي" ص 61)

وقد توقف الشاعر قليلاً عند فصلي

الربيع والشتاء لأن الأول هو فصل الحياة

كنتُ أعزل نجم الأغانى

على ضفة الموت فوق فمي،

والشظايا تحاصرني وطاردني...

أه، يا شفتي القاتلة! ("الزهرة الذابلة" ص 35)

لما إرادة التحول عبر الموت فقد استعمل

لها الشاعر مفردة الانبعاث ذات المضمون

الأسطوري أحيانا والديني أحيانا أخرى،

موظفا لها بعض الرموز ذات الوجهين.

الوجه الأول عبّر عنه بواسطة الأشرطة

والساحل والموج والفتار والبحر وكلها

أدوات أو ظواهر أو عناصر متحركة.

...وأبحر بين الوردة والميف شرع

خريف ("الشحور والصالفة" ص 13)

و

يا غابة عشقي الخضراء احترقي

مقاي

وسيلبي قيثارة الشوق. ("آيات من سورة

الحزق" ص 15)

والوجه الآخر أشار به إلى شعلة الحياة

نفسها وأيضا إلى هشاشتها - حتى وإن كان

بعضها جبارا - وهي الشفق والشموع

والقوانيس والقناديل والبرق؛

...ورماد البرق

يجمع تحت الصحراء تباشير الذهب

("رماد البرق" ص 28)

أضاف المفردات التي ضبطها هي

المرجعية القاموسية التي بنيت منها رموز

القصدات التي تشير إلى مضامينها وكلها

مرتبطة بالثائية: موت/ انبعاث.

لما الرمز في هذه القصائد فهو منتشر

بمترج مع الواقع دون أن يكشفه وكذلك دون

أن يحجب، فهذه المفردات القاموسية

المرجعية هي رموز واقعية نكتها ليست

لواقع عازيا.

ثم إن غالبية الأشياء المشكلة للصور هي

في مجموعها حمراء ومثالها الشظايا،

الشهب، البرق، الذهب، وهكذا.

إن الرسم بهذه الألوان الثلاثة وحدها هو

ما يعطي المنقبّل انطباعا باليباس والجفاف

والكابة والضيق والحصر والعقد والقفامة،

كما تعطي الإحساس بالحرق والإشتعال

وقابلية النفاذ.

هذه الرموز التي حصرنا والموظقة دون

غيرها في مجموع النصوص ليست من

طبيعة الأساطير أو ما شابه، بل هي تولد

عفويا في تفاعل الكتابة مع الذات المبدعة

وهي في حالات الاهتزاز والحق أو اليأس،

فكلها عواطف سلبية مرتبطة بالموت وجده.

كلها عواطف زعزعة فاجعة ولرجاج

وتمزق ما بين الزمني والأزلي أي ما بين

الممكن والمحال والذي يكشف عن إرادة

التحول عبر الموت؛

سنقضي الخمر قريبا

وتبقى دوالي العنب ("بين جمر الصقيع

وجمر الذهب" ص 40)

هذه العواطف المرتبطة بالموت حثمت

على الشاعر أن تصب كل رموزه في نقطة

بؤرية واحدة هي الموت.

الموت بكل طغوسه وشعائره ونتائجه

تشهد على ذلك وفرة المفردات المنثورة

على كامل فضاءات القصائد وهي الجنة،

الفتن، المشنوق، الكفن، القبر، اليكاه،

الحشرجة، الحمى، المواجه، النشيج، وقد

حولها الشاعر جميعها من دلالاتها المعجمية

إلى دلالة جيدة وهي قلب الدلالة لتصبح

تشير إلى الموت ذاته:

أخفنتي اجرح ومن نسي في أخريف أيتاذ

ثم ألسحب

وهذا يستلزم أيضاً على قصائد ذات دلالات تيسية التي تبقى جميعها محذوفة على إضار موحّد تتقلب نحوه.

وهذا الإضار الموحّد يؤثّر كلّ القصيدة المحذوفة في حركة تصاعديّة من لحظة تبتّتها إلى لحظة محالها. وكلّ قصائد تيسير في تداعيات منفصلة أحياناً وملاحمة أحياناً أخرى تبتلغ نفس المقصد.

وهذه الرموز لا توظف أبداً كي تبتشر بميلاد الإنسان الجديد الذي يصنع بنفسه طريقه الجديدة لتقصص على مصيره وبناءه عنم لا أقول صواباً بل على الأقل جديد.

هذا البعث — بالنسبة للشاعر — لأن يكون بفعل بطل منقذ مهدويّ منتظر يبدؤه عمية الخلق بعد إحراق العالم ثم إعرافه بانطوفان لأن الشاعر يدرك إدراكاً لأوضاع استحالة عملية التغيير بواسطة هذا البطل الأسطوري.

اقتصرت الرموز على التبشير بهذا البعث والتلويح به كأن هذا البعث سيحدث كنتيجة طبيعية أو كنتيجة الجدل «الهيولي» الذي يحكم الحياة:

أنت يا طفل

حلمك لا ينتهي

بانتهاه القصيدة في الورقة

أنت يا طفل

حلمك لا ينتهي

بانتهاه الرصاصة في الحذقة (بين جمر

الصقيع وجمر اللهب ص 40)

وبناء القصائد لا بشكل قطعة انقطاع بين التراث والحداثة، إنه حققة وسيطة بين زمنين شعريين.

قد توصّر شعري في تيسير معن وصور حديثة بنفحة تراثية مثل تصهيل والهلل والقرن والتفوت ولوشم والخيمة والنخيل والصهوة والحكمة والرقص، يتوكل عليها دون أن تجرّفه في أضرها لجذرة، فهو يعي لغته لتراثية فيركّز على عناصرها الرمزية ويعي لحداثة فيفيد من مضامينها دون أن ينقل لغتها ببغاليا:

كنت أغزل نجم الأغاني

على ضفة الموت فوق فمي

والشظايا تحاصرني، وتضاردي...

هـ يشغني القتلة !

... ..

... ..

لماذا يموت العبير

وتبقى مع الشوك — في روضتي —

رهرة دبية ؟ (الزهرة الذابلة ص 35)

شعري اشترط على قصائده لكي تظل

ممتازة ومميّزة أن تتكامل من رحم التراث

فكانت كذلك، لكن وبالرغم من ذلك فقد

صفا شعره من التقليدية.

وبالإمكان حصر المفردات المفاتيح التي

بنيت بها القصائد وقد توزعت كالتالي:

بالنسبة للحالات اقتصر الشاعر على الحلم،

بالنسبة للشجر اكتفى بالنخلة والكرمة،

بالنسبة للجوامد اقتصر على البحر والثلج

والسفن والمرايا، بالنسبة للفصول شدد

على الخريف، بالنسبة للنباتات اقتصر على

المتسابل، بالنسبة للألوان اكتفى بالأخضر

والأسود والأحمر.

وأغلب ما وظّف في القصائد لا تخرج

ألوانه عن هذه الألوان مثل الجمر والجراح

والدوالي واليخضور.

مُشاعٍ لطير الفضاء والمُتأبلة (الزهرة الذابلة" ص 35)

II - المستوى الشكلي للمجموعة:

بعد أن حصرنا حزمة المفردات - وكانت قليلة جداً - التي تمكن الشاعر بواسطتها من تبليغ مضامين مجموعته سننتقل إلى حصر الوحدات العروضية والنحوية والصرفية التي وظفها الشاعر في بناء المضامين المذكورة - وهي بدورها قليلة جداً -.

على مستوى النغمة، هذه المجموعة المتكوّنة من إحدى وعشرين قصيدة اثنتان منها فقط كتبت على نغمة بحر المتقارب (فعولن)، وبقيتها كتبت على نغمتين المتدرك، تسع قصائد على نغمة المحدث (فعلن) وأحدى قصائد على نغمة الخبب (فاعن). ولأن المتدرك يعطي الإحساس بالحركة (سيوحى برقص الخيل عند الأخفش) فقد وظفه الشاعر عن قصد لإعطائنا الإحساس بالحركة - وقد جلتنا مكوناتها النغمية -.

ونزيد نغمة هذا الإنشباع عند لم يقتصر الشاعر على هذه النغمة وحدها بل دعمها بعنونة أغلب قصائده بعناوين تتجلى في بعضها الحركة بمصطلحها القاموسي (الفراسة - وتلق الساعنة البحار العاشق - هلا الخيلة للنوارس أجنحة من لطى...)، وفي بعضها الآخر تتجلى الحركة وهي في حالة «حركة هبضة» (الزهرة الذابلة - البنفسج الزاوية - رماذ انبرق...) على مستوى الصياغة النحوية وضف أشعر بكثافة المصنف والمصنف إليه

وتبقى عناصر رسم الصور ورموز المعاني وأدوات البناء هي تقريبا نفسها. وهذه الحزمة القليلة من المفردات ساعدت على خلق موسيقى داخلية للقصائد، لأن هذه الموسيقى لم تحدّد فقط بالنغمة والرّوي وبالإستناد إلى الموروث العربي من طباق وجناس واستعارة وكناية بل وخصوصا من المفارقات الضمّية التي تخلقها المفردات من قبيل ضوء أسود وضوء، ونورس وغراب، وموت ولابعات. هذه المفارقات الضمّية كونت تولّنا في النغم الداخلي وتنظيما:

وطن للعصافير في كوخ فلاحه
زخرقت بالسنايل والموسسات مفاتها،
استوت تغزل الانتظار قميصا
لغارسها بين الدالين
... ..
... ..
...تنام المواجه في بيد ولجرفته السنايل،
تصحو الزغاريد في مقلّة،
وترفرف لحنا خلوبا
تولد من برق قيثارتين (كلّ الدروب
تؤذي إلى نخلة" ص 62)

ثم إن كلّ القصائد وعناوينها تختزن مسحة رومانية شاركت في إغناء النغم والارتفاع به. هذه القصائد تتمحور حول الذات، لكنها توحّد الأبعاد الذاتية بالأبعاد الجماعية لا توحيد ذوات بل توحيد تأسر وتغافل، فإذا كان محور هذه النصوص هو بعد الذات فإن البعد الإجتماعي يبقى منبعها ومصدرها وضاحتها المحفزة المولدة:
... جسمي المنجج بالسومنة

و(مزل) مرة واحدة في الماضي، و(لن) خمس مرات و(لكن) مرة واحدة.
أما بالنسبة لفعل "الأمر فقد استعمل سبع عشرة مرة بهدف التحفيز والتحريض والدفع.

ففي وأشمخري (بين جمر الصقيع وجمر الذهب ص 40)

تشر بحلمك (الخريف والحلم ص 53)

مدني إلى الطين أمنيتين (كل الدروب تؤدي إلى نخلة ص 62)

وقد وظف الشاعر الاستفهام عشر مرات في أربع قصائد مستعملاً الألوآت التالية (لماذا، من، ماذا، كيف، هل)، وكان الإستفهام الإستنكاري من أبرزها:
لماذا يموت العبير

ولقي مع الشوك - في روضتي -
زهرة ذابلة (الزهرة الذابلة ص 40)

من سرق البحر من جنتي قبل موثي (جسد البحر مشتل بالمواعيد ص 54)
أما أفعال المقاربة والرجاء والشروع فإن الشاعر لم يستعمل منها إلا فعل شروع واحد (بدأ):

فتباشير فجرك قد بدأت تقترب (بين جمر الصقيع وجمر الذهب ص 40)

عناوين المجموعة كعناصر بناء:

تتمتع العناوين إلى عناوين غير مركبين هما على التوالي الفراشة والعاشق، وتسعة عشر عنواناً مركباً منها ستة عشر عنواناً تبدأ بإسم وعنوانان يبتدآن بفعل وعنوان

وبدرجة أقل إسماء الإشارة والنداء والألوآت التي تغيد لتحسن وتؤوه وتثغف مع انتقاء شبه كلي تمتعت الجملة (نعت - حل - تمييز...)

وقد استعمل الشاعر سبع عشرة قصيدة بجمال إسمية كان المبتدأ معرّفاً بال في ست منها، ونكرة في أربع منها، ومضاداً ومضاداً إليه في خمس منها، وتنعاً ومنعوتاً في قصيدتين منها، مع انتقاء كلي للنوسخ. أما بقية القصائد وهي أربع فقد استعمل بعدها بحرف نداء والثلاث الأخرى بجمال فعلية مع انتقاء كلي لفعل الأمر، لكن وفي المقابل أنهى الشاعر كل قصائده بجمال فعلية.

وقصيد الفراشة يعطينا فكرة جلية عن استعمال المضاد والمضاد إليه:

فراشة ضوء على ساحل لا روردي
بلبل المتاريس كانت فراشة أرعد

تحط على وجع الياسمين/صهيدا من الانتظار
وتجرخ سود المرائب/يشرق من لاخضرر
وبين المقاصل في وضع العشق ظلت/تهرب
نجم الألهاتي

وتحمل للحلم نفعاً وللمبتكين شظايا الأمانى.
وعلى مستوى أزمنة الأفعال فقد استعمل الشاعر المضارع المرفوع مثنى مرة ومرة، والماضي سبعين مرة، والمضارع المنصوب ثلاث عشرة مرة، والمضارع المجزوم إحدى عشرة مرة مع العلم أنه لم يقع اعتماد الأفعال المعادة في القصيد الواحد.

أما النوسخ فقد استعمل منها (كان) خمس مرات في الماضي ومركبين في المضارع المجزوم، و(ظن) مرة في الماضي ومرة في المضارع المرفوع،

«كلّ منخل إلى روم» (كما جاء في القاموس المحيط)، و «أثرب معروف، وأصله المضيق في الجبن. ومنه قولهم: لأثرب القوم، إذا دخلوا أرض العدو من بلاد الروم» (كما ورد في الصحاح)

والنخلة - كما وضّحها الشاعر - ترمز إلى الأمان والعطاء والشموخ وهي «أشرف كلّ شجر ذي ساق» (كما جاء في المنجد في اللغة والأعلام)، وهي لا تثمر إلا في منابتها الحارة والصحراوية أي من المحيط إلى الخليج.

ما يمكن استنتاجه:

على امتداد خمسمائة واثنين وأربعين سطرا ما يعادل مئة وسبعة وستين سطرا (عند نازك الملائكة) عمد الشاعر إلى وصف أزمة الإنسان العربي المعاصر الحضارية والثقافية والوجودية، التي لن تزول إلا بعد موت يتبعه انبعاث. ولهذا الغرض اكتفى باستعمال لُبَنَات بناء جذّ محدودة تمثّلت في حيوانات ذات جناح (أربعة طيور وفراشات)، وفي فصل الخريف، وفي البحر والشراع، وفي شجرتين (النخلة والكرمة)، وفي نباتين (السنبلة والزهرة)، وفي ثلاثة ألوان (الأحمر والأسود والأخضر) رسمها جميعها بواسطة تعليقاتي المتدارك على صيغتي مضاف ومضاف إليه وجار ومجرور وبأفعال مضارعة وباستعمال عناوين مركبة وبعض أدوات الاستفهام الاستكاري.

هذه هي اللبّات التي شكّلت ما هو ظاهر في النصوص من مضامين - وقد حصرناها - كما أنّها شكّلت ما لم يجهر به الشاعر من مضامين لكّنه ضمّنها لاشعوريا وأليا في

هو شبه جملة (بين جمر لصقيع وجمر للهب).

بالنسبة للعناوين الستة عشر تبذّرة باسم تتمفصل على النحو التالي: تسعة أسماء معرفة بأن، وخمسة معرفة بالإضافة، وإسمان الباقيان نكرتان.

إنّ الطابع الغالب على العناوين هو النفاول الذي يشتمل أربعة عشر عنوانا (الطقوس المضيق، فراشات العطر، هلال الخميعة...) ويمثّل التثاؤم ستة عناوين (البنفسجة الذواية، رماد البرق، تعبت من الموت يا جنّتي...)، أمّا العنوان المتبقي فهو يوحي بالمعنيين معا (الشحور والصاعقة).

يبقى عنوان المجموعة * كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة * - الذي عوّفت به القصيدة الأساسية - يحمل بكثافة المضمين التي أراد الشاعر بثّها على كامل مصفاة مجموعته، وسنعمل على تبيين ذلك. فكلمة (كلّ) هي اسم موضوع لاستفراق عموم أجزاء الواحد أو أفراد المتعدد (بهذه الصفة وظفت).

والشاعر في حقيقة الأمر يقصد أنّ * الدروب كلها تؤدي إلى نخلة * فتصبح كلّ * هنا بهذه الصيغة توكيدا قطعيا - المقصود منه قطع كلّ شك أو تردّد أو إنكار لدى القارئ والمتلقي - بأنّ كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة أي إلى الأصالة والعروبة والإنتماء لا إلى روما - كما يتبادر إلى الذهن - التي ترمز إلى الإستعمار الغربي والسيطرة الاقتصادية والغزو الثقافي والتبعية والانبثات، وخصوصا إذا عرفنا أنّه من بين الاستعمالات القديمة لكلمة الدروب:

الشاذلي المساكين
تونس. (ديسمبر 1999)

هذه النصوص نفسها بتوظيفه بكثافة للمضارعة قصد تفعيل الحركة والتعجيل بدفعها للتحويل من وضع متردد إلى وضع أفضل، وكذلك باستعمال لا إراديا في مجموعة كبيرة من عداوين قصائده لمفردات تشي بالتفاؤل وتطمح إلى ابتلاج فجر جديد شرط أن تكون «كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة».

إن هذه المقاربة النصية (=البنيوية) تمنعنا من تقديم حكم معياري (تقييمي) على النصوص المنقودة لأن مثل هذا الحكم هو من مشمولات النقد الإلتطاعي أو التحليلي - النفسي أو الإجتماعي. لكنه من الممكن طرح عديد الأسئلة منها:

- هل مضامين نصوص هذه المجموعة مجرد نموذج ومثال التيقظ المضامين النصوص الشعرية لمحمد علي الهاني؟
- ماهي نسبة تكرار التراكيب واللغة والصور في بقية المجاميع؟
- هل هذا الأسلوب من الكتابة يتم عن تركيبة نفسية بعينها تؤكد مثل هذا الأسلوب للإبداع؟

مصدر البحث:

مجموعة «كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة» للشاعر محمد علي الهاني، وهي متخصصة على جائزة مفدي زكريا المغربية للشعر لسنة 1996، وهي من منشورات «النبين- الجاحضة» ضمن سنة الإبداع الأدبي (الجزائر 1997)، والمجموعة تحتوي على ثنتين وسبعين صفحة.

فالروائي العراقي غائب طعمة فرمان مات طريدا ودفن شريدا في موسكو، وفي أحد أعداد مجلة العربي الأخيرة حدثنا الدكتور سليمان العسكري عن انتحار أدبية عراقية أجبرت على البقاء في العراق قبل سقوط بغداد وكانت تريد الخروج من العراق إلى بلاد الله فلما استعصى عليها ذلك خرجت من الدنيا بقتل نفسها.

والعراق أو أرض السواد كما أسماه أسلافنا حالة فريدة بين بلداننا العربية، فبالرغم من كونه أرض الخصب والنماء وأرض الرافدين، والبلاد التي عرفت أقدم الحضارات وأعرق الشرائع، وما أرض السواد إلا دلالة على كثرة النخيل التي تظلل الأرض والألق فحيثما لمكة بصر الإنسان رأى سوادا وماذاك إلا فال خير وبشارة بمن.

ولقد ظلَّ البلد على الرغم من بوادر اليمر وسيمات اليمر أرض الفن والخصومة والإنقلابات، فالإمام علي - كرم الله وجهه - قتل بالكوفة، وفي كربلاء سقط الإمام الحسين شهيدا. وفي العراق نبه ذكر الحجاج بن يوسف واستشاط أمره وتلصخ بالدماء سيفه، بعد أن نوى بالتهديد لسانه، وسواء أكان العراق ملكيا أو جمهوريا في العصر الحديث قلقد كان بلدا قائما على الرمضاء ومستقرا على بركان وما نهذا فتنة حتى تقوم فتنة وإن هدلت فيفوهات البنادق وشققات المقاصل.

والعراقيون مهما تعدت أضيافهم وتباينت نحهم يميلون إلى الحرية ويأبون الضيم وتعنف نفوسهم أخسف فيثورون وفي كل ثورة تدبيل السماء وتقصع الرؤوس.

الجواهري شاعر الرقص والإباء

[إبراهيم متارة]

مازلت أنكر ذلك الشهر شهر أغسطس من عام 1997 حين نعت إلينا جريدة "الحياة" الفننية رحيل شاعر العربية الكبير محمد مهدي الجواهري، وهكذا أسدل الستار برحيل الجواهري على آخر عملاقة الشعر الكلاسيكي من طراز بنوي الجبل وبشارة الخوري وعمر أبو ريشة وغيرهم.

كنت حينها بمدينة جنيف السويسرية ولم تستطع جنيف ببحيرتها الخلابة ولا نهر الرون وجسوره الأخاذة ولا جزيرة رومو الجميلة أن تبكّد الحزن الذي غمر نفسي والأسى الذي سكن روحي وأنا أقرأ الأخير في جريدة الحياة.

عاد الجواهري إلى دمشق ليموت فيها بعد العاصمة التشيكية براغ وغيرها من المنافي، كما عاد البياتي من منافيها في موسكو أو مدريد وغيرها ليرقد ريقته الأبدية إلى جوار الشيخ محي الدين بن عربي وكان (جلق) صارت بالنسبة إلى شعراء العراق جسر العبور إلى العالم الآخر، بنفحهم بردي والجامع الأموي بنفحات العروبة ويمسح ما بأنفسهم من ألم الغربة ولوجاع المنافي الأوروبية.

وفي أدباء العراق -كتابه وشعراته- ميزة لا تخطوها العين وضاهرة لا يختلف بشأنها اثنان ألا وهي ظاهرة الرقص والشعر وما ينجر عنهم من نفي ونشر في بلاد الدنيا.

وفي هذا نجد وفي النجف الأشرف ولد محمد مهدي الجواهري عام 1900 في بيت علم ودين ول الجواهري أسرة عريقة نبغ فيها شعراء وأئمة وعلماء كلام، وفي بيت ولده أتم حفظ القرآن وعلى يد مشيخ النجف النابيين أتم علوم اللغة والدين.

غير أنه أتم من نفسه القدرة على فرض الشعر، وتنهيات ملكاته الفطرية لذلك، فجادت قريحته بالشعر منذ عهد الصبا وفي عام 1927 صدر الجزء الأول من ديوانه.

مارس الجواهري التعليم في الكاظمية، ولكنه تركه ليتفرغ للصحافة فأصدر جريدة للفرات عام 1930، ثم " الانقلاب " ولما عطلت هاتان الصحيفتان ولاقى الشاعر من الحكومة القهر والعنت عاد إلى التعليم وفي سنة 1935 أصدر الجزء الثاني من ديوانه،

وفي سنة 1947 دخل المجلس النيابي لحد عن كربلاء، وقام برحلة إلى فرنسا وبولونيا، ولا شك أن هذه الرحلة تركت في نفسه أعماق الأثر فقد قارن ماينعم به الأوروبيون من عدل ومساواة وتقدم وحرية وعصر صناعي بما يقاسيه الشعب العراقي من جور وطبقية ورجعية وعصر حجري

وفي سنة 1953 أصدر الجزء الثالث من ديوانه، ولما قامت الثورة وأنهت الملكية في العراق طمّح الشاعر إلى الحرية والديمقراطية والمساواة، ولم يستطع السكوت فأصدر جريدة " الرأي العام " ليجهز برأيه ويصدع بأفكاره التي تعارضت مع فلسفة الحكم والنظام القائم فاختر المنفى سبع سنوات في براغ بتشيكوسلوفاكيا وعاد بعدها إلى العراق، ولكنه كان كدابه نالماً على الجور أبناً للخسف عصياً على الهوان

متعصفاً إلى الحرية، ثوقاً إلى العدل، شغوفاً بالمساواة، ضامحاً إلى وثبة حضارية ونهضة علمية تكتل بلاده في ركاب الحضارة كغيرها من دول العالم المتمدن، فلاقى من كل الأنظمة الجبهة والتضييق على حريته وهو الشاعر الحر - الذي سجن في العهد الملكي جزاء جهره بمعارضته وليداء مخالفته لفلسفة الحكم القائم إلى أن رحل عن دنيانا نظيف اليد، صادق الوعد، سليم النية، مخلصاً لعقيدته في الحياة.

فالجواهري من الشعراء الذين آمنوا برسالة الشعر وأمانة الشاعر التي استودعها عنده الشعب، ألا وهي اتخاذ الكلمة مصباحاً يبدد الظلام، وسيفاً في وجه الجور ومنجنيقاً يحرق بنيرانه الظلم والظالمين، والشعر كما يصلح لوصف النهود والأرداف، وتباريح الجوى، ونشوة المدام يصلح معلماً هادئاً ومثارة حق، وسوطاً يلهب حماسة الخائنين من أبناء الشعب، وسيفاً يقطع رقاب الظالمين من الحاكم وحاشيته.

إنه ما يدعوه جون سارتر بالإلتزام، وقد التزم الجواهري - وهو صاحب عقيدة اشتراكية - بقضية وطنه الراسف في أغلال الإستبداد، الدائم في مغارة التاريخ الساكت على نهب خيراتهِ وتغييف ضرعه.

اسمعه يخاطب المستبد من حكام بلده: ماتشاون فاصنعوا فرصة لاتضيع
فرصة أن تحكموا وتحطوا وترفعوا
وتكلوا على الرقاب وتعلوا وتمنعوا
لكم الرافدان والزاب ضرع فأضرعو
ماتشاون فاصنعوا الجماهير طمع
ما الذي يستطيعه مستضامون جوع؟
فهي صيحة صريحة لا كذبة فيها
ولا تعمية لغتها مشبعة بالتحدي والرفض،

تختلن الخدمين أجانب

مستأجرين يخرتبون نذرهم

ويكافلون على الخراب رواتباً؟

وكما نعى الشاعر على الحاكم بخيه نعى على الرعية استسلامها وخوعها، ففقدتها بألسنة من نار ونخصها بمهماز من فولاذ عليها ثقيق من غفوتها، وتظهر خوفها ومسكنتها وهو في ذلك متفق مع قول أبي العلاء:

أعداء قد ظلمنا الملوك ونحن على ضعفنا اظلم
ونمّه للشعب هو الذم البناء لا الهدام إله
الهجا بغير حقد، الصادر عن حبّ وغيرة على الشرف والوطن، وأقرأ أنه هذا المقطع ينمّ خنوع الشعب وهو ذم شديد للهجة، قاسمي التبرأت:

أطبق دجى أطبق ضباب أطبق جهاما يا سحاب
أطبق بطنهار على حماة نمارهم أطبق ثباب
أطبق على مكابرين شكسا خمولهم الذباب
لم يعرفوا لون السماء لفرط ما الحنت الرقاب
ولفرط ما دبست رؤوسهم كما دبس الثراب
أطبق على المعزى يراد بها على الجوع احتلاب
أطبق على هذي المسوخ تعاف عيشتها الكلاب
وقد رند الشاعر كلمة "أطبق" سبع مرات في هذا المقطع القصير وهو فعل أمر غرضه التمثي يوحى بياس الشاعر من خمول الشعب وبلادته، والألفاظ شديدة اللهجة دالة على الغضب العارز والثورة الجارفة التي تضطرم في نفس الشاعر.

إنّ الذي يعرف الجواهري ويعرف ما جبلت عليه نفسه من تعطش للحرية وإلى العدالة وما لاقاه من وجع في المناقي وتضييق الحكام يستطيع أن ينسب إليه شعره فلا يختلط بأشعار غيره، فقد كان شعره نفته من روحه الناقمة وشواظا من لهيب نفسه أو

نفتها شديدة الإيحاء بمعاني الجور وظلمه ولذهب نخيرت البند من جهة الحكام، والخنوع والاستسلام من جهة المحكومين.

والجواهري يتصرف في اللغة تصرف الوائق من نفسه المطمئن إلى ملكاته فلا تعاني لغته الكلال أو الفتور، ونفسه طويل لا يعرف الإرهاق ولا غرو في ذلك فهو قد امتلك زمام اللغة فأسلمت له القياد وتشبعت روحه بفلسفة الحداثة، وتعمقت ثقافته بالوعي التام بمعاني الحرية والعدالة الاجتماعية والديموقراطية، وزادته قناعته اليسارية ثباتاً في الموقف وحرناً على الفكرة فلم يعرف نضاله الكلال أو الاضطراب لكأنه الرصاصة تمشي إلى هدفها بنفس القوة وفي نفس الخط بغير نكوص أو غثور.

وهذا التصرف في اللغة تصرف الوائق من نفسه، والقدرة على إيصال الفكرة سنيمة معافاة، وحسن اختيار اللفظ الموجي بالمعنى المقصود كل هذه العوامل لشعرت الشاعر بحريته التي زهت بها نفسه فلم يجد ما يدعو إلى التخلي عن الشعر العمودي واللجوء إلى شعر التفعيلة استزادة من الحرية في القول والأصالة في المعنى.

والجواهري شاعر من النسق الكارزماتي يشظي نفسه قتابل في وجه الظلم لا يهان ولا يسالم وأقرأ له هذا المقطع يصف الخونة من أبناء البلد الذين كانوا خدماً للاستعمار وأعانوا له:

ولقد رأى المستعمرون فرئسا منا
والفوا كلب صيد سائباً
فنعهنوه فراح طسوع بناتهم
يبرون أنوباله ومخالبا
أعرفت مملكة بياح شهيدها

طلبعة الموت الزؤام

نامي! إليك تحيتي وعلوـ

ك نائمة سلامي !

وهي قصيدة كما أشرنا ألفا طويلة تتجلى فيها مرارة اليأس وروح التهكم وطابع السخرية.

لقد لمن الجواهري أن الشعب مصدر القوة ومنبع الحصانة وجنثومة النماء، وأدرك أن جبروت الحاكم يستمد بقاءه من جين الشعب، ونهبه لخيراتهِ من سكوت الرعية ولامبالاتها واستهتاره ودعارته من بلدة الناس، فصك الشاعر الأذن بالكلمات القاسية، وزلزل القلوب الولجة بالمعاني القارصة، وحرك النفوس الغافلة بالتهكم البناء والذم الصادر عن حب وإخلاص أمل في حرية غائبة، وعدالة أعز من الأبلق، ومساواة مؤبودة، ونهضة مؤجلة إلى يوم النشور.

كان كما يقال مرأة نفسه عكست ما فيها من إباء وكرامة وشرف وكبرياء.

وهناك ميزة في شعره ظاهرة للعيان مسفرة للقارئ، وهي روح السخرية، وكأنها البلمس الذي يلمس جراحه، والشهقة التي يجد فيها الراحة والعزاء، وهو يستخدمها في شعره طريقة من طرق التعبير عن نبل الجماهير ومهازا يستهض به العزائم ويستثير به الهم.

وأكثر ما تتجلى هذه الميزة في قصيدته " تنويمه الجياح " وهي مطوكة تنمي لبنا بلدة الشعب وغلة الرعية ولا أدل على ذلك من تكرار الفعل " نامي " في القصيدة حوالي أربعاً وخمسين مرة في قصيدة عدد أبياتها تسع وتسعون بيتاً، ونكتفي منها بهذه الأبيات حيث تتجلى روح السخرية المرة و التهكم اللاذع:

نامي جياح الشعب نامي

حرسك آلهة الطعام

نامي على زبد الوعود

يداف في صل للكلام

نامي تصحجي نعم نوم

المرء في الكرب الجسام

نامي إلى يوم النشور

يوم يؤذن بالقيام

نامي على نغم البعوض

كأنه سجع الحمام

نامي على البرص المبيض

من سوادك والجذام

نامي فحرز المؤمنين يذب

عنك على الدولم

نامي فمومك فتنة

يقاظها شر الأثلم

إن التيقظ لو علمت

التبيين

في العصمة تجرّز، معركة شعوره، لا حي في تحي. في أعمته لأخيرة "لصّاهر وضّر" يفتقد م مير معضه أعسته تعبقة، من وصوح لرؤية على المستوى الفكري، والصلابة والتمسك على المستوى العني.

هي أعمال -في نظري- مكتوبة عن عمد، وأهم ما يلتفت النظر فيها تراجع الكاتب عن موقفه الفكري السابق، تراجعاً يكاد يصل من التقيص إلى التقيص، من ناحية أخرى فإنّ هذه النصوص مراوغة، حسنة لوجه، يريد صاحبها أن يقول ولا يقول، يريد أن يرضي الرحمن والشيطان. طبيعي أن تتشابك خطاه، وأن يشر بين الخطي والمكشفة والتشفي.

والملاحظ حالياً أنّ الخطاب الروائي لم يتقيد بالتسلسل التاريخي للأحداث، بل صار تكبير البناء الخفي سمة من سمات التجديد، وقد كان وطار من أوائل من جربوا ذلك بالعربية في الجزائر. ويحمل نص "الشعمة والدهاليز" مظاهر التجريب، حيث أعاد فيه وطار استثمار التراث العربي الإسلامي والخفي، وأعماله، وكذلك تعامل مع تقنيات التجريب السرديّة التي وظفها كالتمكّر، والعلم والتداعي، والتوالد الحكائي، وتنوع سجلات لغة الخطاب السردية، والتي تروحت في هذه الرواية، بين اللغة الشعرية للشاعر المثقف واللغة الدينية لمهندس النفط القوي الإسلامي. ويستثمر الكاتب هذه الشخصية نقد التيار الإسلامي في الجزائر، ولإدانة أشكال ممارسته.

مضمون نص "الشعمة والدهاليز"، خلفك

السلطة وعودة السلفية

وتقوم رواية "الشعمة والدهاليز" على التاريخ لمازق السلطة في زمن تفكك النظرية الماركسية وصعود التيار السلفي، ونلاحظ تبانياً وأضحاً في مصادر المشروع السياسية، فهناك التيار العلماني الماركسي، الذي يرى أنّ مشروعية السلطة تعود إلى العقل والعلم، بينما ينظر التيار الديني إلى مصدر المشروعية، على أساس أنّه مطلب إلهي لا بدّ أن يتحقّق على الأرض اليوم أو غداً. إنّ الراوي والبطل لا يشاركان (عمار بن ياسر) الرأي في نموذج السلطة الدينية فهما يناقضانه تماماً،

الطاهر وطار في "الشعمة

والدهاليز"

من متاهات التجريب إلى

التجربة الصوفية

الدكتور: حفناوي بعلي

جامعة عنابة

أنجز الطاهر وطار في التسميات عملين * الشعمة والدهاليز، و "الولي الطاهر يعود إلى مقدس لزكي"، والعملان يشتركان في ملامح ولجنة، ملح هذا الاشتراك أنهما مكتوبان بعد صعود الحركات الإسلامية في الجزائر، وأنهما يناقشان هذا الصعود بالذات، تصاعدت المواجهة بين السلطة والجماعات الأصولية، وغرقت الجزائر كلها في الدم والعنف المضاد، وقامت الجماعات بعصيات اغتيال وإرهاب واسع النطاق للكُتّاب والصحفيين، والطلّالين ورجال الأدب والفكر. لم تقتصر على المغرّمين، بل طالت المعريين.

ذلك هو السياق العام للأحداث السابقة مباشرة على كتابة الشعمة والدهاليز. وما نلاحظه أنّ عنوان هذا العمل لأول مرة، يحمل صلبه " الطاهر" ودلالة عودته. والعمل كله شطحة تستعير قاموس الصوفية. وبين الانقلابات والشطحات، نستطيع أن نرى الولي الطاهر، يخوض الحرب مع المجاهدين في مكان أغلب الظن أنّه أفغانستان، ثم يخوض حرب الردة مع خالد، ثم في القاهرة المعاصرة، يتوحد بمن طعن نجيب محفوظ وبمن يطلق الرصاص على الساتحين في الأقصر وأسم المنهف، ثم يخوض معركة بشعة في حي الرايس

ونكتهما يشدركانه في فكرة واحدة، وهي ضرورة الوقوف مع الشعب، حتى ولو كان ذلك على حساب الفكرة الأيديولوجية. فالمثقف العلماني المتمثل في شخصية الأستاذ جاعمي، والمثقف الإسلامي السلفي عمار بن ياسر، يستندان إلى الآليات نفسها لتحركة لكل أيديولوجية، ولم يعد هناك مجال للتوفيقية، التي يذهب إليها نص الرواية، وهكذا فإنّ الترع اللاهوتي في التعامل مع السلطة السياسية، لم يقتصر على المشروع السلفي الأصوني، بل تجلّى أيضاً في المشروع السياسي العلماني فد مارس المثقف الحديث دوره بطريقة نبوية رسولية، فقد لاه أفكاره وازده مآثره، وعصم زعماءه وقادته (1).

لما النهاية التي انتهت إليها الرواية، فقد دلت على حالة الغموض، التي مؤزت الزمن التاريخي الذي ارتبط به الخطاب. فالرواية تنهم السلطة السياسية بألها المصولة عن غيابة المثقف الماركسي التوفيقي، والتوفيق بين السلفية والطبانية الماركسية، تسعى محاولة تكوين جبهة أيديولوجية، تكون ضد أيديولوجيتها السلطة المكونة من مجموعة من الأفراد ذوي مذاهب ثقافية ونيكولوجية مختلفة المحافظة على مصالحها الخاصة وتلك فإنّ الصراع المركزي في الرواية لا يدور بين المشروعية السياسية الطمانية الماركسية، والإسلامية السلفية، وإنما يدور بين هذين والطرف الحاكم في السلطة. وفي الأخير يلتقي الشاعر بصديقه، فيدلهل الحب والاحترام إلى درجة الصوفية، وتعيد إليه هي أيضاً الروح الإنشائية ونسيم الحياة، ولكن مجموعة من الملتحمين تترصد حركاته وسكناته، ثم تحكم عليه بالإعدام، يقول الشاعر في النهاية: "لغيتواني، لنجزوا ما حاولت إنجازه قبل أن ألقى بها" (2).

يمكن حصر مضمون هذه الرواية في محاور كبرى، لعل أهمها: المضمون التاريخي الإسلامي، والمضمون السياسي والأيديولوجي، والمضمون التراثي الشعبي، والمضمون الإنساني. فالمضمون التاريخي الإسلامي يندرج ضمن كل ما له صلة بالتراث الإسلامي، وللخصوص الإسلامية (القرآن الكريم، والحديث الشريف).

كما تحدث النص عن شخصيات من الصحابة أمثال: عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وطلحة، وأنس، وعمر بن ياسر، وأبي ذر الغفاري. وكذا المضمون الشعبي، حيث بالغ النص في الإقانة من الموروث الشعبي، وحاول توظيفه في المواقف السردية الملائمة، باصطدع كثير من الأمثال الشعبية الجزائرية، وتسحير بعض المعتقدات الشعبية في البناء السردية، وفي بناء بعض الشخصيات أيضاً، مثل شخصية وردة أم الخيزران.

ونجد الروائي يورد أمثال شعبية جزائرية، جاوزت العشرة بكثير، كما نجده يركز على أسماء بعض الأولياء في الجزائر أمثال: سيدي بولزمان، وسيدي راشد، وهو ولي مدينة قسنطينة. والملاحظ أنّ المدن الجزائرية في معظمها يقوم نظامها لمعتقداتي الشعبي، على ضرورة وجود ولي من أولياء الله الصالحين تدفن بها. فمثلاً: "لالة مغنية"، سيدة صالحة لمدينة مغنية، وسيدي بومدين لمدينة تلمسان، وسيدي البواردي لمدينة وهران، وأبي العباس الهريسي المبتلي لمدينة سودي بلعاس، وسيدي عبد الرحمن الثعالبي لمدينة الجزائر، وسيدي راشد لمدينة قسنطينة، وهم جراً.

لما المضمون السياسي الأيديولوجي؛ نلاحظ أنّ هناك حثياً عارماً إلى النظام الاشتراكي بالإكثار من ذكر لينين وماركس، والاشتراكية. لا توجد علاقة واضحة بين الفكرة والاستشهاد (... جرجرتك الخيزران إلى المساجد: فرحت، وأنت عالم الاجتماع اللاتكي، تصلي المسير في الصباح، وتصلني الفجر في المغرب) (3).

كما تعامل هذا النص مع جملة من المشكلات والمواقف، وبعض القضايا من محنة الجزائر، ومنها تعرض المواطن الأعزل إلى الموت. وتعرض النص الروائي إلى انفجار السكان في العالم، قريط ذلك بمشكلة تحديد النسل من الوجهة الدينية، وإلها " إرادة الله في خلقه. فكيف الاعتراض على إرادة الله؟ " (4).

إنّ الروائي يوحي أهمية كبيرة لمبالة التعريب، هذه الفكرة التي شغلت جزءاً كبيراً من اهتمام مثقفين وسيااسيين في السابق، ثم لم تعد تذكر إلا

السيسية التي رفعت تجربة لتعددية السيسية، ومجورها لأساسي هو نموذج نسبية. بض نصر شاعر وعنه اجتماع، ذو ميولات يديولوجية مركسية، يفكر خارج المؤسسات ثقافية لقائمة، تضم في منزمة العرفسية لإسلامية، يحسن لعربية ويكتب بها أيضا شعره وبجانبه الجامعية، وكذلك فهو ليس عدوا لها، بل يناصرها ويقف إلى جانبها، تجلي ذلك في حبه للخيزران، فداء منسنة من عائلة تجارية برجوازية، سقادت من ريع الثورة الجزائرية، يوه وأمه لهما أفكار لا علاقة لها بثورة والتدريج الوطني، في حين أن الخيزران ليست منهم، إنها فرع خر لا يشبه الشجرة التي خرجت منها، تحب الوطن والعربية والرجل الذي يشاركها لوجدان والحياة الإجتماعية المعيلة، حتى ولو كان فقيرا معهما، كها في الأربعين من عمره، لا يتوفر على قدر كبير من الاناقة والرشاقة والجمال، مما تحبه أخواتها الخمس الناشئات في ربح البرجوازية.

ينزل الأستاذ الشاعر على ساحة أول ماي بالعاصمة، حيث جرت مظاهرة سياسية احتجاجية لأتصار لحزب الإسلامي، استقرت فضوله صيحات وهذات هؤلاء الأنصار "لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت، وفي سبيلها نجاهد" (7).

ينزل الأستاذ الشاعر إلى الشارع ليشاهد الأحداث، فيعجب كيف هؤلاء الأنصار جمعهم العاطفة الدينية، في حين أن السلطة الحاكمة لم تصل إلى قلوب الجماهير، في حين لم تفق الإيديولوجية الاشتراكية إلى جانبهم، وتركهم وحدهم بلا نصير، وبالتالي فالمظاهرة السياسية الدينية، ليست إلا تعبيراً عن الحركة الاجتماعية للجمع. وفي القسم الأخير من الرواية، يعود الراوي إلى الحاضر، ليضع القارئ أمام حادثة اغتيال الشاعر، بينما كانت الخيزران تنتظر قدومه إلى البيت، ليخطبها لأنها أحبته وأحبها، هذا رغم أنه يكره المرأة ولا يمتنى أن يلتقي بها أبداً في حياته.

وتقف هذا الرواية "الدهاليز" رمزا لصورة التاريخ المظلم سواء الماضي أو الحاضر، ولذلك

نادر في هذه الفترة، تلي تدو فيها لغة توصية معرضة لأكثر عمية. جعل متعدد، وبمقدون الحلية الفاتكة باللغة العربية، حتى تبدو لعربية مستهدفة في حد ذاته بمزيد من التردد والتراجع، فالتشاعر رغم كونه شاعرا باللغة العربية، إلا أنه يحب كل ما يمتنع في لغته العربية، ولقد حول مرزا الكتابة بلغة الأم، ونكر دون جدوى لصعوبة لغة القاموس، التي يتقاه، بشكل يختلف بالنسبة لثمة الفرنسية. وكما كان يحبه بلغة الخيزران المعيدة كلية عن لاستعمال لأية مفردة فرنسية، وبالمقابل كان استهجانا شديداً لتوالي بتكلم، وكأهل يهوديات رحبة الصوف في قسطنطينية (5).

من خلال المواقف والمشاهد الروائية، يبدو وطار متماثل مع الجيل الجديد، ويحمل الجيل السابق مسؤولية ما يتخبط فيه هذا الجيل، الذي انعكست عليه سلبات ما بعد الاستقلال، وحطمت قدراته العقلية والفكرية، وذلك بسبب تكالب البرجوازية الجديدة وتهالكها على الثروة وحسب التملك.

إن أهم صراع يواجهنا في الرواية الشطيمة والدهاليز، هو صراع عصر بن-بشير، الذي يمثل جيلا كاملا من الشباب الحامل لأفكار جديدة، وإيديولوجيات مختلفة في الحياة، حيث يقف في مواجهة والده الذي يمثل هو الآخر جيلا كاملا من الآباء، الذي يتميز بعقلية خاصة ولمط تفكير خاص، بحيث يحمل ثقافة أصبحت ثق ضد ولا تدافع عنه، وعن مولفه ألام الجيل الجديد، إن الجيل الوصولي والمتوسد في شخصية والد عصر، من الطبقة التي تبغ وطنها ودينها ومبادئها، للوصول إلى الجاه والثوذ والثروة، يقول عصر لوالده: "ما الذي جعلك لا تقنع بما يكفيك ويكفي؟ سألته فأنزعج لمؤالي. من قال لك أنني لا أفهم؟ أمي أمك؟ أعلم أنها أوغرت صدورك على" (6).

ونلاحظ في المستوى المضموني، تقوم استراتيجية الإيديولوجية على الإقصاء والعنف والتأويل المباشر، وهذا تطابقا بين بنية السلطة والرواية، أي التلاقي بين البنية الحداثية والسياسية. ترصد الرواية لحظة حرجة من التاريخ الوطني المعاصر، تمثلت في الأحداث

ومركز في نص الرواية، والهدف من وراء ذلك، هو تحقيق الإنعكاسات الإنسانية الحادة، وثقافة للتصديق، جاءت مجسدة جمالياً مثير في المنطق، فالشمعة تقبض الدهاليز، والدهاليز تقبض الشمعة. هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني بين صيغة المفرد في الشمعة، وبين صيغة الجمع في الدهاليز، وما يلاحظه أن هذا العمل كله شملحة تستعير قاموس تصوفية، في أعماله الأخيرة يعتقد الطاهر وطار ما يميز معظم أعماله السابقة، من وضوح الرؤية على المستوى الفكري، والصلابة والتماسك على المستوى الفني (9).

ويرمز العنوان أو الجزء الأول منه لكل الأفكار الثيرة الجميلة النافعة، على حين أن القسم الآخر منه، يرمز لكل ما شُق من الأفكار التي تنصف عقبة أمام الأفكار الثيرة الخيرة. وهكذا يبهض الخطاب الروائي على شقين اثنين: اتخذ لنكول عول "دهاليز" ويمتد من الصفحة الخامسة إلى التاسعة والستين. بينما اتخذ لأخر عنوان "الشمعة" ويمتد من صفحة سبع ومائتين.

والمستأنس للنظر عن نظام الفصول بوضع لجملة ثلاث كمواجز بين ما مضى من النص، وبين ما يأتي منه. وعلى الرغم من أن الروائي اجتهد في أن يكون البناء الروائي متدجماً مترابطاً متماسكاً، فإن الإرتداد الذي كلف به، وأكثر من استماله في كثير من المواقف الروائية. كثيراً من أحداثه ومسارته السردية، لم تكن ذات تأثير في أحداث هذه الرواية، والتي كان الشاعر آخر الأمر ضحية لها، فالمبالغة في الرجوع إلى الوراء للحديث عن الثورة الجزائرية -حي نص روايتها يعالج أصلاً إشكالية راهنة- بدا لنا سلوكاً يحتاج إلى شيء كثير من التبرير الفني والتاريخي، لكي يصبح مقبولاً، كما أن أحداثاً كثيرة بدت لنا غير طبيعية الجريان في هذا النص.

ويعتمد تقديم هذا النص في شكل ثنائية، غير أنه يبدو الشق الأول من الرواية تكراراً لبعض ما كان جاء في رواية "الآلة"، وربما في بعض رواية "الزلازل". وماذا كان دخل أحداث الثورة الجزائرية

تكرر للكلمة كثير، في نص "رواية"، باعتباره ذات دلالة قوية ضمن المعنى العام، الذي تمثله أيديولوجية الرواية. من شخصية تبطش، تنو متناقضة منقسمة على ذاتها، فهي مثبحة بثقافة أدبية وسياسية، تصب في الاتجاه الماركسي، تسعى إلى إقادة المجتمع الجزائري، ولكنه يجد نفسه غريباً وسط هذا المجتمع، الذي لا يؤمن بأيديولوجيته، ويرتفع إلى الإيديولوجية الدينية الشعبية.

فندهاليز تسعى إلى تتبع خطى هؤلاء المساعين نحو الدولة الجديدة الموعودة، فهم مختلفون حول نموذج السلطة، هل تقوم على أساس الخلافة أم الرئاسة؟ العزل أم النص والتقلد؟ ولكنهم متحمسون مقبلون على هدفهم بلا وجل ولا مؤاربة. ولذا يسعى إلى إقناعهم بضرورة طرح الحاصل والإندفاع العاطفي جانباً، إن أرادوا فعلاً إقامة دولتهم، ولكن هذه الجرأة في التضحية والتمثلة في القصد اللاذع، تسببت في إغتياله بالفنajer والمقارب. حاول نص "الشمعة والدهاليز" أن يؤول أزمة الصراع على مشروعية السلطة، ضمن رؤية ضمنية هي مزيج من النزعة الفكرية المؤسسية لمرجعية البطل الروائي، والعاطفة الدينية المعبّرة عن مصالح الطبقة الفقيرة (8).

البهاء الفني والجمالي... التجريب وفاموس الشفحات الصوفية

أول ما يستوقفنا هو هذا العنوان الرئيسي، الذي اختاره الكاتب لروايته، وهو يتألف من كلمتين يتوسطهما حرف عطف "الشمعة والدهاليز"، الشمعة، وهي تحمل دلالة أدبية كالإضاءة والتضحية، لأنها تحترق لتضيء على الآخرين. وتظل الشمعة أحياناً تحمل دلالة أخرى في الرواية، فهي لدى شخصية أخرى، الذين حيث ترى الشخصيات أن حل الأزمة، لا يكون إلا بالرجوع إلى المنابع الأولى، وإلى السلف الصالح، وآله لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها.

أما الدهاليز، فهي تجعلنا نستحضر ما يشبهها كالكهوف والمغارات والمنازل، وتؤدي جميعها إلى دلالة أساسية، هي الظلمة، وكثرة الدروب المتوترة، وبث الرهبة والخوف والرجب في نفسية الإنسان. وكان حضور مفردة الدهاليز مكثفاً،

ولم يستوحى من أخلاقه وتفكيره، وصبيعة ثقافته وحبه لتشييد لقراءة، ونقصانه تعلم ولتعبه، وكله بالكتابة والمحضرة، ورغبته عن شروج على الرغم من أنه في سن الأربعين تقريباً، تأكيد الروائي على استهله شخصية الأستاذ المرحوم يوسف السبيتي، بكل ما في شخصية المثقف من تناقضات، وعقد وترتد وحيرة وقلق وشك.

وقد اختار الروائي شخصية الشاعر، وذلك كون الشاعر أكثر احساساً وشعوراً، وعياً بالأمور من الإنسان العادي، وقد تجلّى ذلك واضحاً في البدايات الأولى من الرواية، حيث شبه الكاتب بالفكر والمناضل، والمثقف الهندي "غاندي"، دليلاً على المقاومة من أجل تحقيق السلام، وإدانة العنف من خلال السرد الحكائي. يصد الشاعر طبقة المثقفين الوطنيين، وتاريخ المثقف الذي يعاني ويسعى شئ التمرد على الواقع والتغيير إلى الأحرار.

كما تكشف الرواية عن الإحباط التاريخي في عبق دنت الشاعر، لكون تاريخ الوطن مليء بظلم وبلاعدلة، فهو أحياناً فقد للأمل نتيجة الظلم والاستبداد، وأعلى الرغم من ذلك بقي متمسكاً بقوة، حتى ولو أنه فشل في تحقيق مبادئها في مجتمعه، إنه يحس بالعدم الزمان والمكان، يقول الروائي: "المكان منحهم الزمان منحهم، ليس هناك سوى الشاعر، سوى مهالما، ليس هناك سوى الجزائر، ليرحل عبر الأمكنة والأزمنة.. هاهي عيون الذئب المطارد عبر القرون، تحرق في الفريسة بعد أن تلهات" (11).

يحمل عنوان "دهليز الدهليز" الفرعي دلالة قوية، تعني أنه أكبر للدهليز - أصل المصطلح - وفيه لتعرف على الشاعر الأستاذ في معهد الحراش، يسمع صخباً في الشارع وأهزيج، تردد شعار الحركة الإسلامية المشهور "عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله"، وتتواصل الحركة السردية لتصف لنا الحوار الصارم، الذي جرى بين قائد الحركة "عمار بن ياسر"، والأستاذ الجامعي في إمكانية إقناعه بضرورة التجديد في صفوف الحركة، لكن الأستاذ لم يتخذ موقفاً حاسماً بعد، فيعود بذاكرته إلى الوراء ليستذكر مراحل حياته،

في المحنة التي أصابت شخصية المركزية في الرواية، وهي شخصية الشاعر؟.

وقارئ الرواية يدخل دهليز كثيرة حقاً، حتى أنه لا يخرج من دهليز إلا ليخجل دهليز آخر، ويقدّر ما متعدد السردوب تعتمد معها التناقضات المصيرة المقلقة، وهي ثارة تتخذ أبعاداً نفسية اجتماعية، وثارة تتخذ أبعاداً تاريخية سياسية. والطاهر وطار ينفي أن تكون هذه الرواية سيرة ذاتية لشخص بعينه، وإن هو يستعان بملامح ومميزات بعض أصنافه، كما أنه يؤكد على أنه لم يستعمل أن يلتزم بمسطح مسبق لهذه الرواية، على خلاف رواياته السابقة.

والملاحظ حالياً أن الخطاب الروائي لم يتقيد بالتسلسل التاريخي للأحداث، بل صار تكسیر "لبناء الفعلي سمة من سمات التجديد، وقد كان وطار من أوائل من جربوا ذلك بالعربية في الجزائر، وأما أن يحدد زمن الرواية بما قبل الانتخابات 1992، فقلته يكون من باب حرص الكاتب على تأكيد قدرته على التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها، إذ في الرواية مديح للقراري على أن يفهم خير ذلك، ونظراً من الأملين في مثل هذه الحالات أن يترك الأمر للقارئ، كما يقول وطار نفسه في هذا التقديم: "الزمن ليس زمناً تاريخياً، متسلسل، أو منطق ومصوب، إنه زمن أهل التكلم، زمن التفكير، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلك، من هذه الواقعة إلى تلك، وقد تعددت حيناً واضطربت حيناً آخر، إلى طي الزمن، وجعله وقتاً حليماً، يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضادة، مناطق وأعية ومناطق موهومة، الإحساس فيها يطلب طولها أو قصرها. إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرح، هو هذا الذي سيكشفه للقراري الكريم" (10).

ولعل أكثر الشخصيات تأثيراً في الأحداث وتأثيراً بها، وتماثلاً معها، وأشدها مركزية وإثارة شخصيتان اثنتان: شخصية الشاعر النقاد الجامعي -احتمال أن الروائي الطاهر وطار، كان يريد بشخصية الشاعر المرحوم الأستاذ يوسف السبيتي، الذي اغتيل في ظروف غامضة بمدينة الجزائر- لكن هذا النص السردية، لم يشأ أن يقرمه كما هو أصلاً، وكما هو في حقيقة سلوكه وتفكيره واعتقاده،

من كان شديد في مدرسة معينة إلى أن التحق بمدرسة "تفكر مسنن" في قسنطينة، وقد تميز منذ صغره بوضعية خاصة، ويميله إلى المتابعة الكثيرة، وكان يدفعه عن اللغة العربية.

والشخصية المثالية الأخرى، هي شخصية فتاة في سن الثالثة والعشرين، والتي على الرغم من ثقافتها المحدودة، استطاعت بفضل التعرف على شخصية هذا الشاعر، المثقف الكهل، أن تستلير بدور طمعه، وتعيد من تجربته، وتهدي بهدي ثقافته، فإذا هي تقرر مع أمها الأمية أموراً في قضايا الفلسفة، ويبدو أن الروائي استلهم بناء شخصية الخيزران، هي أيضاً، من شخص فتاة حقيقية يعيشها، أو عاشها يوماً ما.

و هكذا يوضح الشاعر المويج... أين ينتهي بالفتاة التي تصبح غرسة أحلامه فيما بعد. الاسم الخيزران، تتجذب إليه تكريماً، ولكن تتدهت المباشرة تتناقص، وتكاد تنعدم إلى أن تشف الحلافة بينهما، وترقى عن مستوى الحور إلى مستوى التصوف والروحانية. فإذا هي ساسية له صورة تمتص على الوصف والتعديد، ولا يغفل إليها ولها من أولياء الصالحين.

تفرج الوصفات والفتيات الشعرية، التي قبلت على لسان الشاعر يخاطب بها الفتاة. تأتي صادرة عن عاطفة حقيقية جميلة، جياشة، كريهة، طليحة، ملتهبة، صادقة، دافئة... "ما أن قلب حتى يمتليء المسجد بك، المحراب، والجدران، والزراي. وكل أعضاء في المسجد يمتليء بك، فلا أدري ما أقول وما أفعل؟.. عينك فقط تتجليان. بسمك فقط نبهجن، وإني لأهرب منك إلى قلبك، كي أستريح قليلاً من روياك... أكوى بالصلاة جروح الروح، فلا تكتوي (12).

وتوظيف الخيزران، تلك المرأة البربرية لم يأت هكذا عبثاً، وإنما هي تلك المرأة التي تقبل بينها، لتتمكن الآين الآخر من الإستيلاء على العرش، وكانت أيضاً صورة الجزر في محتنتها تأكل أبناءها، ليتناوب على حكمها أبناءها. وتسمى القراءة إلى كشف معالم الشمعة الخيزران، والشمعة الشاعر، والشمعة الكاتب، والتي تعتبر في الحق مآهات الوطن الجريح، فيتيه المرأة في دهاليز

كثيرة مختلة، يسرح في الماضي والتاريخ، ويقر بني تحضر الزمن، ينتابه قلق النفس، ويختره "الأسئلة الفكرية والتمرسات الميتافيزيقية، وكثيراً ما يجتهد في فك أغزائها ويخرج بلا طائل، وكل تلميح يلقي به إلى آخر.

وتمثل شخصية عمار في الرواية التبار الديني المنكفي على ذاته. فقد استطاع عمار أن يدخل الجامعة، ومنها انخرط في صفوف الحركة الإسلامية، وناضل في حلاياها حتى ارتقى إلى مرتبة أمير، يقول: "يوم دخلت إلى الجامعة اسفقت بسرعة لأول داعية وفارحت لهم معاً، الدراسة الثقافية والفقه في الشريعة" (13).

وتظهر لنا شخصية عمار كشخصية محبطة، لا تمكن كل نقادات موضوعية والأدلة المنطقية، بل يظل عمار يؤمن في قرارة نفسه بأن الشفوق، الذين انضموا إلى الحركة لا يملكون كل الشروط العلمية والتقنية والعضوية لقيادة مجتمع، بل أصبح لاصمات لكل من هب ودب، مما جعله يفقد ثقة في مختلف "عناصر"، والتي كان يشك أن بعضها "متطرف". ذلك الفصل المتطرف، الذي نفذ حكم الإعدام في حق الشاعر المثقف البريء، دون علم شخصية عمار. وعلى هذا الأساس يعري الروائي ويكشف عن الأزمة في الجزائر، أزمة الفكر والإيديولوجيا، وأكد على خطورة ربط الوطنية والهوية والثقافة بالعصبة الدينية، والتشبث بالتراث تشبثاً أصم، دون التمييز بين ما هو صحيح من التراث، وبما ليس هو بصحيح.

وقد ركز الروائي على فقدان الثقة بالنفس، حتى بين عناصر التبار الواحد، فالديمقراطية تقتضي من لا بد وجود ثقة متبادلة بين المتكلمين والمواطنين، إذ يغير هذا الشعور بذات المجتمع حالة من الغربة، يصحب معها وجود مناخ صحي للتناقص، الذي يشكل جوهر الديمقراطية. فشخصية عمار لا تنق في كل العناصر، "أه لو أن الخطر يتكلمني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شملت، شعوب وإقبال، الجهل وضيق الأفق" (14).

حاول الروائي أن يوضح من الأشكال السردية، فعدد من استعمال الضمائر بحيث اصطنع الماضي، وهو الأغلب الأشيع، والمنكلم وهو قليل،

رابعاً: "هـ، عينك تملأ تكون، كل حرب في هذه التوريقات من سود عينها" (16).

يلوح نص "الشمعة والذهابير" بين مستويين اثنين من اللغة: راقية شاعرية، وبسيطة إلى درجة العامية، في بعض الحالات تبعاً لما يتطلبه المستوى الثقافي للشخصية. وربما وجدنا جمع بين توظيف التراث الشعبي، واللغة الراقية المستوحاة من نظم القرآن الكريم، كما يتمثل ذلك مثلاً في قوله عنى نسان ورنبة: "مصممة ألا تعود، حتى يقضي سيدي بونزمن أمراً كال مفعولاً" (17).

وتقرأ الرواية بحسب بنى الكاتب، يرتكز على أسلوب التجريب، الذي يصف بحرارة الإخلاص والحرص والالتزام بالبحث عن العنصر الإنساني وسط الركام، فهو يصنف بالأنوع في تجربته الروائية هذه عكس ما عرفناه في رواياته السابقة، ويمرر منسق لتسلسل والتربط، ويجر منطق الحكمة التقنية، فيثير الأسئلة والتساؤلات، بل يثير الشك في تقاليد الجمالية الروائية المألوفة. وفي شيرت إسياسية والفكرية والثقافية كلها، فكل دهنيز يقضي إلى دهاليز جديدة، وهذه بدورها تضفي إلى سردايب لا نهاية لها، وهكذا تنور الأسئلة وتتكاثر، ويستقل الشك، وترسم في الأفق علامات الاستفهام الحادة المصبوغة بالدماء.

وتأتي الرواية -تبعاً لذلك- تجسيدا لجماليات التفكير أو جماليات القبح. فالمعالم الروائي يلهو التبحر والتشمت والتناثر، والتفكك والجهل والسطحية والجل والخديعة، والخواء يتولد عن الخواء. عالم يقع على أرض مهترجة مضطربة، وكل شيء فيه يتفصق، فالشعر يسل ويسلط، والجل يتفكر، والشم يحتل. وكذا القيم والأفكار "ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان، الذي ظل يمتدح كتباً، يوبل من المثل والقيم" (18). والثورة تحولت إلى قطة تأكل أبناءها، ودماء الشهداء صارت عملة صعبة. وتتكاثر الإشارات الموحية الدالة إلى عمار بن ياسر، والجاحظ، واصل بن عطاء، وابن الهيثم، وابن رشد، ولعمد بن حنبل، وماركس، ولينين، وهيجل، وفيتشة، ونيتشة، وعقبة بن نافع، والكاهنة، وكسيلة، والمرباط عبد القادر، وغاندي، وثورسكي،

والمحظوب وهو الآن منه. ومما تميزت به رواية "الشمعة والذهابير"، كونها توسعت لتصور التاريخي، الذي مرت به الجزائر في مرحلة معينة، وتقف بنا أمام عهدين هما: ما بعد الاستقلال -من الحرب- توحد- ومرحلة التعددية والانفتاح السياسي. والرواية تقف يد وقفة طويلة عند ظاهرة التعددية السياسية، فتسوق لنا أحداث وتفاصيل شخصية عاشت هذه التجربة.

كما عمد إلى استخدام تقنية الارتداد (فلان باله)، فكثر منها على النخعة، وخصوصاً في قسم "دهاليز الدهاليز". وهذه التقنية نجدها موضوعة بطريقة واضحة في الرواية، فندجد السارد يروي طفولة الشاعر في فترة ما قبل الاستقلال، وهذا بالتداعي إلى الوراء، موظفا الزمن الماضي من خلال الحاضر، حضر الشاعر واستقامه على زغاريده وصيحات منبعثة من التوارع، تربط تلك نوافع بوقائع ماضية في عهد الثورة، وذلك باستخدام طريقة الارتداد، أو العودة إلى الوراء.

فالرواية تجعل القارئ يلزم إلى نوع من الحلول الزمني، من خلال الارتداد الذي يصحى على الرواية بعد جماليا، يهرب من حل مستقيم إلى ماضي الجزائر في فترات زمانية مختلفة. كما أن السارد يحاول اصطناع هذه التقنية في حصة من المواقف، بعثت في السرد حيوية وعنفوانا، تمثلت في ذكره لماضي الجزائر الثوري، ثم فترة الاستقلال وتبني الحزب الواحد، وحياة المجاهدين قبل الاستقلال. "غادر الكبار المنازل قاصدين الجبال ملتحقين بالثورة، وحملني في السيارة إلى المدينة حيث زوجته الثانية" (15).

والسارد في سرده لروايته وكلمته مخرج سيميائي، والذي بعد أن أتم تصوير المشاهد، يقوم بتفكيك المصورات، فيعرض عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون ذلك نشازاً، طالما يظل الإطار الفني يحرص القصة محترماً. فالكاتب في هذه الرواية يتلاعب بالنظام الزمني. كما أن هناك لقطات سردية بديعة، نكية، إذ يقل الرواي من تحليل موقف ديني سياسي، أو تحليل موقف سياسي من منظور اجتماعي حضاري، إلى مشهد حري

لعمدة مرة أخرى ضحية للإرهاب الوحشي، تذي
يمزج شهوته ورغبته في تثقيف على نمطه
ولا، وكيف لا، وهم النور الذي تستنصه به
الأرض.

قد يتوهم القارئ أن دائرة الإرهاب انغلت
باغتصاب الاستبداد، غير أن الحقيقة تهرن عكس ذلك،
إذ تفتح القراءة على واقع أوسع وأشمل، مصمونه
بطء شمعته المنقب توصي الرمز، يشعر مكانه
فتنقش فتحة كبرى، وأعمال برهانية على جميع
الأسعدة طاهرها خلاف في نوعية وكيفية القتل،
تكن بانضغاط غفاق على شيء واحد، هو إحداث
القطيعة والفتنة في البلاد.

إننا بصدد نص روائي، حاول أن يجمع العالم
في واحد، فيجمع بين المتناقضات: بين المتمدنين
والمؤمنين، والناكثين والدينيين، وبين الخونة
والوطنيين، وبين الآباء والأبناء ضمن صراع
الحضارت، وبين من يؤمنون بالتطور الثير
والمتمدن الخير، وبين من يصرون على العودة إلى
الورا، لالتصالح الطول الاجتماعية والسياسية
والعسكرية... كل ذلك في شكل سردي متنوع
لأطباق، تتوالى الأحوال، متباين الأقطار، تنهض
به شخصيات بعضها طيب خير يعلم بالفضيلة،
وبعضها خبيث شرير يشرب إلى إفساد الكون،
وطمس النور.

تتزامن في هذا النص المردي الجميل، ظلمات
الدهاليز بألوان الشموع، ويتصارع النور والظلام،
من أجل تجسيد سنة الله في هذا الكون، يتصارعان
عبر زمن مشوش بالأحداث، كالقدر، مغم
بالتناقضات، كالحياة، إلى أن يتمكن الظلام من
الإطباق على نور الشموع يهبطها. بيد أن
إطفاءها ما كان يعطي استعانة عودتها إلى الإضاءة
والتوهج والإشراق(21).

ويحصل نص "الشمعة والدهاليز" مظاهر
التجريب، حيث أعاد فيه وطار استثمار التراث
العربي الإسلامي والعالمي وأعلامه، وكذلك تعامل
مع تقنيات التجريب السردية، التي وظفها كالنثر،
والحلم والقداعي، والتوالد الحكائي، وتنوع مجالات
لغة الخطاب المردي، والتي ترواجت في هذه
الرواية، بين اللغة الشعرية للشاعر المنقب واللغة

وجمادى قرع، وفي نثر لغوي، وفي نثر يدوي،
وشيوخ لغوي، وفي نثر على بن أبي صائب الذي
يعتبر كل مساهمة بيت من المؤمنين، حتى لا يبيت
متنساخ وسخ الدنيا(19).

هل تبحث الرواية إذن عن شمعة، شمعة
واحدة، يمكن أن تتحول إلى شمس مطهرة؟ أسئلة
كثيرة وتساؤلات أكثر، ما أن نضع في سوت ما
حتى نبرز عشرات الأسئلة والتساؤلات، التي
تفرض علينا لنفعل من مكاربى آخر، ومر زمن
بلى آخر. وفوضى لأشياء والتشرد بحيث بكل
الأناف، والتماء، لصداء الحنة تعطي الوجوه
طريفة. ويتم اغتيال العقل والوجدان معا، فتصبح
وسط المتاهة أو الدلفل الدهاليز، حيث تتماهى
الحقائق مع العناصر الغرائبية والسحرية وتمتدج
الأحداث الواقعية بالأحلام.

وتتعدد التقنيات وتتشابك وتتمازج، فمن سرد
إلى مولودج، إلى تبار الوعي إلى تذكر، إلى
تسجيل هواجس الذهن في حالات متمازجة عديدة،
إلى لآزمات إيقاعية ورمزية وفكرية، إلى عناصر
غرائبية وسحرية، وأحلام يقظة، وكوابيس، ورجوز
شغالة وأخرى كثيفة.

إنها بنية سردية مبعثرة، متنسبة، من سميح
الرواية الجفيدة/ الرواية التجريبية/ رواية
الرواية/ رواية الحساسيات الجديدة؟ هل تصاير
هذه البنية السردية المعقدة، المبعثرة للبيئة السياسية
الغالبية الاجتماعية؟ أم هي انعكاس للواقع، واقع
الجزائر في التسعينات؟ ففي الدهاليز، دماء ودماء
وماء، وأحلام تنكسر وألألأ تنكسر، وجوارات
مفتوحة على الدم والرصاص والألام المخترنة،
وسرد يومي بالبحث وضياح العقل والمنطق
وتمزيق الوجدان(20).

يتجلى لنا المشهد الإرهابي في الرواية من
خلال تلك الإتهامات، التي وجهت للاستبداد الشاعر
من طرف ملثمين، اقتحموا بيته فجأة وتهاووا عليه
بالتهم، على اعتبار أنه يمارس مبادئ الحركة
وشوش عليهم بعلمه، كما اتهموه بأنه موالى لمبدأ
الحلاج، يفرسوا في جسده التحيل خنجرهم، ورغم
أنهم ملثمين إلا أن كل تهمة تحيل على اتجاه
صاحبها، وتسقط ألقته وتكشف هويته. ويسقط

- 20- شكري عصي، شمعة والدهايز، رواية
شمس والتشفي، مجلة البين، جمعة آل البيت،
المجلد الثالث، العدد الرابع، ربيع/ صيف-
2002، ص: 291، 292.
21- عبد الملك مرتاض: قراءة في رواية "الشمعة
والدهايز" للطاهر وطار، مجلة العربي، الكويت،
العدد 451، يونيو- 1996، ص: 117.

حديثية لمهندسين لفظ تقليدي إسلامي. ويستثمر
لكاتب هذه الشخصية لفظ الكيز الإسلامي في
الجزائر، وإدانة شكل منسوخ.
ولا يسعنا إلا أن نقول أن هذه القراءة، ليست
إلا محاولة لنص روائي، فرض نفسه على المساحة
الروائية الجزائرية مبنى ومعنى، فهو أشبه بتقرير
سياسي، روج فيه لروائي الجملي بالقى، محاولة
من خلاله الوقوف على الأسباب الحقيقية للأزمة.

المصادر والمراجع والهوامش

- 1- الطاهر وطار: الشمعة والدهايز،
منشورات جمعية التحضيرة، الجزائر، ط1-
1995، ص: 108.
- 2- الرواية، ص: 204.
- 3- الرواية، ص: 192.
- 4- الرواية، ص: 136.
- 5- الرواية، ص: 130.
- 6- الرواية، ص: 83.
- 7- المرجع السابق، ص: 22.
- 8- علال سنقولة: المتخيل والسلطة، رابطة
كتاب الاختلاف الجزائر -2000، ص: 175.
- 9- فاروق عبد القادر: من عودة اللاز إلى
عودة الولي الطاهر، مجلة الحدث العربي
والدولي، عدد 1، ديسمبر-2000.
- 10- الطاهر وطار: الشمعة
والدهايز، ص: 6.
- 11- الرواية، ص: 95.
- 12- الرواية، ص: 170، 171.
- 13- الرواية، ص: 87.
- 14- الرواية، ص: 92.
- 15- الرواية، ص: 115.
- 16- الرواية، ص: 147.
- 17- الرواية، ص: 126.
- 18- الرواية، ص: 151.
- 19- الرواية، ص: 156.



ببليوغرافيا الرواية

النسائية الجزائرية

(1993 - 2003)

بوثة بن جمة

إن كان المفهوم المتداول للعمل الببليوغرافي يقصر دائرة اهتمامه على جرد النصوص الإبداعية - الروائية وإحصائها بالاستناد إلى المقياس الزمني في إثبات نسق تواتر صدورهما وهو ما يكسب مثل هذا العمل قيمة لا تنكر في هذا التحديد لا يحول - في نظرنا - دون توسيع مجال بحث "الببليوغرافيا" وإغناء ألقها بمعرفي بجعلها تتجاوز عملية التوثيق - على أهميتها - لتعكس عددا من التناوغل الفكرية والمظاهر الجمالية ذات نصبة الوثيقة بالنصوص الإبداعية النسائية في المجال الروائي المغربي من تلاحق الأحدث الأدبية والفنون في تشكيل العراء الكاتبة عوالمها الروائية (الرواية والسيرة الذاتية والرسم والمسرح) وغيرها من تشكلات الفعل الإبداعي المعاصر ويندرج في ذات السياق جدل الأشكال الفنية التقليد والتجريب المشترك والمختلف الذي تتحدث في ضوءه العلامات اذالة على خصوصية الكتابة الروائية النسائية في الجزائر وينضاف إلى ذلك دلالة عدوين النصوص وجمالية خرجها صورة الغلاف وتعد ضبعاتها وغيرها من العلامات التي ون بنت شكنة

في علاقتها بالنص الروائي الذي تبده الكاتبة الجزائرية باللغة العربية إلا أنها تتوفر في الواقع على لبعاد دلالية مهمة. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى قيام "الببليوغرافيا" على زمني هما الزمن الموضوعي الذي يمتلك مرجعه الواقعي ويقترن بزمن صدور النص الإبداعي وزمن الكتابة أو زمن الإبداع ويظل في الأغلب عصيا على التحديد وتقوم بينه وبين الزمن الأول علاقة اختلاف.

وتستمد هذه "الببليوغرافيا" للرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي أهميتها من عاملين أساسيين يمثلان علامة تلاق بين نصوصها ويعمل الأول زمن الصور المشترك لهذه النصوص النسائية الجزائرية في مجال الرواية حيث تنتمي إلى عدد من الزمن يمتد من مطلع الثعينات من القرن العشرين إلى مطلع هذا القرن (1993-2003) غير أنها لا تنتمي إليه يدعي ويتمثل الثاني في شكل الكتابة الروائية والذي يتنازعه مذهب التقليد والتجديد مما يعمل التفاوت الفلي بين النصوص المشكلة للمدونة الروائية الجزائرية ومن ثمة التباين في درجة الوعي بشروط الكتابة الروائية النظرية والإجرائية التي تمتلكها الروائيات الجزائريات .

ثم إن هذه "الببليوغرافيا" تكشف عن غياب الطبقات المتعددة للرواية بوحدة غيبا يكون كثيرا نو استثنيا روييني ذاكرة الجسد و فوضى الحواس كتكتابة أحلام مستغتمة وهما الروايتان اللتان ضبعتهما بسبب لصدي الحبيب الذي نقيته من لأوسط لأبنية العربية وخاصة رويته

فتى يقتنى للمرأة الجزائرية الكاتبة التي خاضت مغامرة تجريبية بعد أن تكون قد منست أنواع أخرى من الإبداع الأدبي كالشعر والقصة القصيرة .

ويمكن أن نوزع كاتبات الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي حسب النصوص التي أنشأتها في هذا العقد الزمني (1993-2003) كالآتي:

* حالة نص روالى 2

1- زهور ونسي "لوجه والغول" (1993)

2- فاطمة العقون " رجل وثلاث نساء" (1997)

3- ياسمينه صالح "بحر الصمت" (2001)

* حالة نصين روائيين 2

1- "ذاكرة الجسد" بين فكي وطن" (2000)

في الجبة لا أحد" (2002)

2- فضيلة الفاروق "مزاج مرافقة" (1999)

تاج الخجل" (2002)

* حالة ثلاث نصوص روائية 1

- أحلام مستغانمي

1- ذاكرة الجسد" (1993)

2- فوضى الحواس" (1996)

3- عابر سرير (2003)

ويبين هذا الجرد والإحصاء أن 6 كاتبات جزائريات مارسن الإبداع الروائي باللغة العربية على مدى هذه المرحلة الزمنية المحددة 1993-2003 كتبن في الجملة 10 روايات وأن ثلاث كاتبات منهن لم يتجاوزن النص الواحد اثنان أنشأت نصين

الأولى "ذاكرة الجسد" وهو ما يشكل ضاهرة لها دلالتها في المشهد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية ذلك أن غوب تحدد طبعات الرواية التي تكتبها المبدعة الجزائرية يعود لأسباب منها حداثة مغامرتها في مسالك الكتابة الروائية إلى جانب ضعف الإقبال من قبل القارئ الجزائري على الرواية مائة استهلاكية وغطاء أدبي مستحدثا في الثقافة الجزائرية المعاصرة خاصة إذا كانت كاتبتها امرأة اعتبارا لكون ملامح هذا القارئ الجزائري للرواية لم تتشكل بعد فضلا عن صعوبات النشر رغم تقامي ظهور دور النشر الخاصة مما يحملنا على الافتراض أن الروايات النسائية الجزائرية المخطوطة تفوق بكثير من حيث الكم تلك التي توصلت كاتبتها إلى نشرها سواء داخل الجزائر مثل "لوجه والغول" لزهور ونسي و"رجل وثلاث نساء" لفاطمة العقون و"بحر الصمت" لياسمينه صالح و"بين فكي وطن" و"في الجبة لا أحد" لزهره الذبكي أو خارج الجزائر مثلما تصد ذلك الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها الثلاث "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير" وجميعها نشر ببيروت. وكذلك فضيلة الفاروق في روايتها "مزاج مرافقة" و"تاج الخجل" وقد نشرتا أيضا ببيروت .

وتشكل هذه الرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي رغم حداثة عهدها وقلة تراكمها وإقبالها على التجريب علامة تحول نوعي في المشهد الروائي الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين حيث تبرز أن الرواية جنسا أدبيا لم يعد حكرا على الرجل وإنما يمارس نوعا من الإغراء ما

- "قوضى الحواس" دار الأداب بيروت لبنان
1996
"عابر سرير" دار منشورات مستغامي
بيروت لبنان 2003
3- فاطمة العقون "رجل وثلاث نساء"
منشورات التبيين الجزائر 1997
4- زهرة الديك "بين فكي وطن"
منشورات التبيين الجاحظية الجزائر 2000
في الجئة لا أحد منشورات الاختلاف
الجزائر 2002
5- ياسمينه صالح "بحر الصمت"
منشورات الاختلاف الجزائر 2001
تاء الخجل" دار رياض نجيب للكتاب
والنشر 2002
6- فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة" دار
الغرابي بيروت 1999.



وواحدة فحسب توصلت إلى كتابة ثلاثة
لصوص وشهدت تجربتها في هذا النوع
الأدبي التواتر والانتظام وهي أحلام
مستغامي وهو مايسمح باستخلاص عدد من
العلامات المتصلة براهن الكتابة النسائية
الجزائرية في الحقل الروائي نوردها
كالآتي:

* غياب الانتظام والتواتر في ممارسة
الكتابة الجزائرية باللسان العربي للإبداع
الروائي الذي لا يكون في الأغلب نتاج
تفرغ وإنما ثمرة هواية تعرقل لانتظام
مسارها وتبلور سماتها الأساسية الفكرية
والجمالية شواغل حياة الكاتبة المتنوعة .

* ضعف المتابعة النقدية الحادة للإبداع
النسائي الجزائري في مجال الرواية إلا إذا
استثنينا الكتابة أحلام مستغامي التي حظيت
تجربتها الروائية باهتمام الأوساط الأدبية
والنقدية وشكلت مدار جدل لا يزال
متواصلا. أما بقية اللصوص فلم تحظ بذات
التقبل حيث لازم الصمت ظهورها قبل أن
يقبرها النسيان

* خضوع الكتابة النسائية الجزائرية
في مجال الرواية إلى اتجاهين أساسيين
التقليد والتجديد وهما اتجاهان يتعايشان في
اللصوص وفي القوس ولكن قد يتحول هذا
التعايش إلى تصادم باسم البحث عن روية
حدائية تتجاوز السائد السردي لتشكل افقها
المغاير توقفا إلى تحقيق الاختلاف
والخصوصية.

- 1- زهور ونسي تونحه والغول " مطبعة
حلب الجزائر 1993
2- أحلام مستغامي "ذاكرة الحصد" دار
لآداب بيروت لبنان 1993

تقصداً نتوقف عند ذلك نصرع محمود حول نص محمود النص الديني وبالذات الحديث النبوي والصيغ الدونية له من مذاهب فقهية، لأن الصراع لم يتمكن من إخفاء الدور البارز والمفضوح للنسبة المسيحية حتى وصل مستوى الصراع كما يقول مقنسي ما في لاندلس فمذهب مالك وقراءة نافع وهما يقلان لا نعرف الا كتاب لله وموطأ مالك في ظهراً على حنفي و شافعي نفاهاً وان عثرا على معتزلي أو شيعي ربما قتلاه .

والأمر لم يكن كما يتصور البعض مجرد تضخيم للصورة بل تجاوز الأمر كل الحدود من كان القتل في مبادئ الإسلام مستوجبا لمن يستحقه كالقتل العمد فإن الأمر كان هنا لمجرد الاختلاف في فهم مراد نصي القيني، كما يستوفقنا نص المقدسي هذا قضية مهلة تتمثل في عدم وجود للمذهب الحنيلي عند المتقدمين من الفقهاء كمذهب فقهي قدم بذاته وهو ما تشهد به كل الكتب التي ظهرت في القرنين الثالث والرابع الهجري وعند هؤلاء فإن المذاهب الفقهية ثلاثة فقط لا غير الحنفي والمالكي والشافعي أما ما دون ذلك فمجرد آراء فقهية لم تازم الا أصحابها أو بعض المقربين من أصحابها .

كما أن مستوى العقوبة مختلف بين جريمة المذهب بغير المذهب الرسمي المذهب المالكي والتي تتحدد في نفي وإبعاد صاحبها من البلاد الى بلاد بعيدة ولكن عقوبة القتل فهي ملازمة لجريمة أخرى أكثر بشاعة من الأولى وهي التشيع أو الاعتزال ولكم السؤال ما هو السبب

صراع النص الديني في

فضاء الإيديولوجية المغاربية

بقلم: محمد بغداد

كثيرة هي القضايا والملفات الفكرية والثقافية التي لا يزال الصمت مصبفاً عليها وهي منزوية في دائرة المسكوت عنها في الفضاء المغاربي، وتشكل أحد أهم المفاتيح لفهم تاريخ المسيرة الثقافية في منطقة شمال إفريقيا كما يحلو للبعض سميته. كما أن البحث في ملفات تاريخ تكبير النبي يعورها الاكتشاف والتحاشي الذي يتعمده وأن كنا هنا غير قادرين على تدويل الحزم الذي يفرضه العنوان إلا أن جهنما سوف يتجه الى تناول لمحة من تاريخ نصال النص الديني وبالذات ما يتعلق منه بالسلوك الذي تعامل به متقف المنطقة بين القرن الثالث والثامن الهجري كنموذج يمكن ان ينسحب على بقية القرون الأخرى مع اعتبار متغيرات كل عصر، وإن كانت مقولة ابن خلدون لا تزال تحكم صورة المنطقة تاريخياً كونها المنطقة الوحيدة التي استعصت على الفتوحات الإسلامية ولها ارتكبت اثنا عشر مرة.

جريمة المذهب

مع توالي الحملات العسكرية عليها تراجعت معنويات ممانعة الخارج لتتحول الى صراعات داخلية تجلت في الكثير من

الموجب للتفريق بين العقوبتين؟ إن الأمر يتعلق بجهة عليا تملك سلطة التقدير والتفريق؛ فالتمذهب بغير المذهب المالكي تمرد على سلطة حليفة للسلطة المسيسية وهي طبقة الفقهاء واعتناق المذهب الشيعي أو الاقتناع بأراء الاعتزال تمرد على السلطة السياسية وخروج على مرجعياتها الأساسية نظى اعتبار ان ان التشيع مذهب سياسي بالدرجة الاولى والاعتزال تفكير سياسي في جوهره ومنطقه .

وفي كل الحالات فان تنفيذ احد العقوبتين يتطلب سلطتين الاولى تبحث وتقتش وتعرش على المجرم وتثبت تلبسه بالجريمة وسلطة ثانية تقوم بتنفيذ العقوبة إما بالنفي أو الإعدام. وبهذا كانت سلطة الفقهاء المنقنين . مرشدة وداعمة لسلطة السياسيين وقد تجوز بطشها ضرب الاعناق والنفي من البلاد الى قطع الارزاق والاستحواذ على الثروة . وهي الخشب التي سرعان ما وجدت معارضة شديدة وعنيفة حتى جهر ابن انسي في وجههم قائلا:

هـ تريناه نيسمو ناموسكم

كالنكب النج في الضلام القائم

فملكتم الدنيا بمذهب مالكم

وقسمتم الاموال باين القاسم

وركبتمو شهب التوب بشهب

وباصبح صيغت لكم في العالم
ويزيد المقريري الصورة ايضاح بقونه
"وصار القضاء في اصحاب سجنون تولا
يتصاونون على انبيا تصون تسون
فتورثو القضاء كما تورث الضياع."

فاملك الدنيا وتقيم الاموال وزكوب
دروب الشهب "شهرة" وعينته الاستحواذ

التيبين

على القضاء سمة متقني المنطقة ولكن رجلا كايح حزم قد تجرع مرارة شديدة الغصة عندما لخص المشهد في تقرير موجز على ذلك الموضوع "مذهبان انتشرا بدءا أمرهما بالرياسة والسلطان: مذهب ابي حنيفة فإنه لما ولي القضاء أبو يوسف كانت القضاء من قبله فكان لا يولي البلاد من أقصى الشرق الى أقصى أعمال افريقية الا أصحابه المنتمين إلى مذهبه "ومذهب مالك بن انس عندما فإنه يحي بن يحي كان مكينا عند السلطان مقبول القول في القضاء فكان لا يلي قاض في قطارنا الا بمشورته او اختياره ولا يشير الا بأصحابه ومن كان على مذهبه والناس سراع الى الدنيا والرياسة فاقبلوا على ما يرجون بنوخ اغراضهم به."

ولهم هذه الحرب الشرسة التي شنها معارضوا تلك الفقهاء وسطوئهم كان لهؤلاء الفقهاء من يدافع عنهم ويبرر سلوكياتهم ويقلل من أخطارها بل ويجعلها تصب في خدمة مصالح الأمة العليا ومن هؤلاء بن جبير صاحب ترجمة المشهورة يقول مفتخرا "لا إسلام الا ببلاد المغرب لأكمهم على جادة واضحة لا بنيات لها رما سوى ذلك مما بهذه الجهات الشرقية فأهوه وبدع وفرق ضالة وشيع الا من عصم الله . "ولكن أب بكر بن العربي يرفع مستوى الاختار وسقف المزينة ويؤكد "خرجت من بلادي على الفطرة فله الحق في ضريقي إلا ما كان على سنن الهدى يغيبني في شني ويزيني في يقيني حتى بلغت مصر فله حق بصرا لا سمعته ولا كفر لا شوفته به ووعيته."

الوحدانية

وامام هذا المشرق متلاطم المवाद بالاهواء والبدع والفرق الضالة والمغرب الناصع بوحدانية المذهب الجاد والواضح يخفي الجهة التي تفرض كل ذلك وهي الجهة التي لها مصلحة من هذه الجادة الواضحة إلا أن رجلا كالقاضي عياض، فيؤكد أن منطقة شمال افريقيا كانت منذ البداية على مذهب الكوفيين مذهب ابي حنيفة النعمان "إلى أن دخل على بن زياد وغيره بمذهب مالك وبقي هذا المذهب يشق وينشر إلى أن جاء الامام سحنون فغلب في ايامه وفرض حلق المخالفين واستقر المذهب بعده "وما يشد القارئ في كلام القاضي عياض "الغلبة "و"الفرض "فالأولى تعني السيطرة والثانية تؤكد تجريم التندد وكلاهما يتضمن وجود السلطة السياسية التي يمكنها ممارسة الغلبة وتفريق حقائق ومجاهل المذاهب الاخرى وبذلك ينكشف المستور ولكن سرعان ما يتقدم المقريري بالكتف عن ملامح الجهة المستفيدة من الموضوع حين يؤكد أن "المعز بن باديس حمل جميع اهل افريقيا على التمسك بمذهب مالك وترك ما عداه من المذاهب "وللحقيقة فإن تورط السلطة السياسية" المعز بن باديس "في مثل هذه التورطة كان في سياق ممارسات التمرد على الفاطميين اشيعة في القاهرة إلا أن القرار وجد تشجيعا ودعمًا من نخب النكت مصطنحة في فرض مذهب واحد داخلها مع مقتضيات صرع السلطة السياسية في الخارج، غير أن السلطة السياسية لم تكن دائم مصطنحة متورطة في هذا السبق فقد لعبت بضم وفق خصائصها على تنقض

الحاصل في تفاصيل هذه النخب، فرجل كبقي بن مخلد لم ينقذه من سطوة الفقهاء الذين "وضعوا فيه القول القبيح حتى الزموه البدعة وتخطى كثير منهم إلى رميه بالاحاد والزندقة وتشاهدوا عليه بغليظ الشهادة ودعوا إلى سفك دمه" فلم ينقذه "إلا تعلقه التعلق بحبل هاشم بن عبد العزيز صاحب عبد الرحمان الداخل فدفعهم عنه." وان كان بقي بن مخلد قد انقذه التعلق بصاحب الامير فإن رجلا كاحمد بن صابر القيسي فقد اختار الرحيل إلى مصر بعدما ضاق صدره بوحدانية المذهب قائلا "إن القليما ماتت فيه سنة رسول الله حتى يتوعد بقطع من يقيمه لجدير ان يرحل منه."

إن هذا الصراع لم يبق حبيس الحدود المغاربية بل امتد إلى الخارج ليجد صدها في المشرق الذي يكون قد وصلته اصداء هجومات النخب المسيطرة والواضحة اياه بأنه مرتع لـ "الاهواء والبدع والفرق الضالة والشيعة إلا من عصم الله"، وسرعان ما جاء رد الفعل المشرقي العنيف والثديني يصب جام غضبه على الرموز الثقافية العتيقة للمنطقة فقد شن تلميذ المدرسة الحنبلية ابن الجوزي حملة كبيرة متبهما رجلا كان عبد الله بن الجوزي عن اساءة الاسلام ولقد عجبت نرجل يقال له ابن عبد البر صنف كتاب التمهيد فذكر فيه حديث النزول إلى السماء الدنيا فقال: هذا يدل على أن الله تعالى على العرش لأنه لو لا ذلك لما كان نقوله معنى وهو كلام جاهل بمعرفة الله عزوجل "وهجوم ابن الجوزي قائم على استراتيجية منضمة وليس رد فعل شخصي و جهود فردي بذل في هجوم بن

إن تاريخ كفاح النص الديني في الفضاء المغربي يحتاج إلى الكثير من لتوقف عند قراءة الصراع الذي خاضته النخب التي سيطرت على النفوذ في هذه المنطقة، واهم من كل ذلك تلك المخلفات الفكرية والثقافية وكذا النفسية التي خلقها هذا الصراع على نفسية وعقيلة المثقف المغربي، والخطورة تكمن في كيفية الحصول على الريع النصي بهدف تبرير الشرعية الكفيلة بدعم السلطة السياسية القائمة وهذا يعني أن فرض هيمنة نخبة من النخب على المنطقة في الفضاء الاسلامي حمل في كل مرحلة من المراحل شعاراً ولونا من الألوان مثل التمدد الفقهي أو الدفاع عن السنة وحماية الحديث النبوي كشعار لرفض التقليد والتمذهب وبالتالي تمرداً على سلطة نخب بعينها، دون أن نتوقف على فترة زمنية محددة قامت فيها نقاليد للحوار أو التعايش السلمي اللهم تلك الفترات التي اجتهدت النخب المسيطرة على تصديرها للمستقبل على انها فترات التعايش السلمي والهدوء والاستقرار، الا ان التفتيش في ثنايا التاريخ المسكوت عنه سرعان ما يكشف عن زيف هذا الاستقرار الهش والمزيف، وهو ما لم يوضع يده على طاولة البحث والدراسة الجادة والمحترمة، في سماء الدراسات المغربية الحديثة.

الأستاذ محمد بخداد

الجوزي بدأ بعبرة فيها الكثير من الاستهجن والتقليد من مكانة رجل مثل ابن عبد البر الذي يعتبره المغاربة من رموزهم المعرفية و احد المشككين لنظريتهم الثقافية فوصفه ب "رجل" يقال له " فيها الكثير من الاساءة والاستهجان، وينقل الى مضاعفة الاساءة عندما يصل الى وصف كلام ابن عبد البر بأنه "كلام جاهل بمعرفة الله" وهو أقصى مستوى يصل اليه في الاساءة واحتقار النخب المغربية وهي صورة مصغرة عن مكانة هذه النخب عند نظيراتها في المشرق.

وطاعة التجانب

إن النص الديني بقي ولقرون طويلة تحت وطاعة تجانب سلطة دولتين مغربية راجعة في احتوائه ومشرقية مطاردة له وكلاهما يستغل كلما سمحت الفرصة له ريعه من اجل تأمين شرعية سلطته والامر ينطلق على كل نماذج الدول التي قامت وتعاينت في الفضاء المغربي، الا ان الملاحظ في كل تلك الحقب ان النخب بقيت منقسمة على نفسها اما مسابرة لها او شريكة في مشاريعها كما كان الحال في اوج قوته في زمن المرابطين، او انزاحت الى اللواء القبلي لممارسة سياستها تعالفاً او تمرداً، ومن النخب من وجد مصيره سابقاً له الى الابدانة كما حدث مع شيوخ الموحدين، ومنها

من قضى زمناً طويلاً في العراق مع النخب المشرقية التي لم تستوعب هذه النخب او تفتح معها مجالات الحوار بل بقيت تعتبرها دخيلة على مجالها الثقافي وطارئة على فضاءات اشكالياتها المعرفية.

تاريخ كفاح

بإضافة بي خريطتي توضيح جغرافيا - موضع تلك القبائل في المغرب كله.

يعتبر موضوع القبائل القبائل الأمازيغية. من تمصّلت المنحة؛ غير أنه أهم زمتا صويلا؛ إذ لم يظهر في سوق الكتب - خلال العصر الحديث - أي كتاب، أو دراسة شاملة - باللغة العربية - عن القبائل الأمازيغية؛ على غرار ما كتب عن القبائل العربية في بلاد المغرب. ونتيجة لهذا الفراغ الواضح. !! تدارك المؤلف الأمر بإنجاز دراسة عن القبائل الأمازيغية في بلاد المغرب الإسلامي.

لأن ذلك يسد فجوة لم تحظ بعناية كبيرة في تريح بلادنا؛ منذ عصر ابن خلدون؛ الذي انعمنا بوسع عمل في هذا المجال. وقد تطلب هذا العمل مدة سبع سنوات كاملة.

والله اعلم بذلك؛ لأن المؤرخين - في البلاد المغربية - تجاهلوا موضوعا كهذا بالتام. بل قام بعضهم؛ مثل؛ الشيخ مبارك الميلي، والأستاذ عبد الوهاب بن منصور بالحديث عن القبائل الأمازيغية؛ ولكن بشكل محدود؛ أو ضمن دراسة تاريخية عامة؛ لا تخلص تلك القبائل وحدها. كما قام [أساتذة آخرون؛ كالكتور لقبال موسى، والأستاذ محمد بن عميرة بإعداد دراسات وفيية؛ تخص قبيلة واحدة؛ كالكتاب الضخم المخصص لـ "تور كتابة في تاريخ الخلافة الفاطمية للكتور لقبال موسى؛ الذي أشار - في الفصل الأول منه - إلى قبائل بترية وبرنسية؛ ثم كتاب "تور الزناتة في الحركة المذهبية للأستاذ محمد بن عميرة. أما المراجع الأجنبية المتوفرة؛ فقد أشارت على عينات من القبائل الأمازيغية؛ التي

التعريف بكتاب القبائل الأمازيغية .

بقلم : الأخضر سفير.

من بين أهم الكتب، التي صنعت الحدث الثقافي بصورها، منذ أكثر من خمس سنوات كتاب: القبائل الأمازيغية - أدوارها ومواطنها وأعيانها⁽¹⁾، وتدرج ضمن مشروع علمي هانف وطموح، محل تسمية " سلسلة العصبية القبلية"⁽²⁾.

صدرت الطبعة الأولى منه شهر ماي 1999م، عن دار الكتاب العربي، وكان الموعد مع الطبعة الثانية جانفي 2003، والكتاب في جزأين، يحتوي على 530 صفحة.

تناول الجزء الأول، مواضيع عديدة متعلقة بالبحث في أصول مكان المغرب ومنها: "الجذور الأولى للمجتمع الأمازيغي - لغة الأمازيغ وأدبهم - الفنون لدى سكان بلاد المغرب قديما - النظام القبلي في هذه التديار - الهجرات؛ ودراسة القبائل البشرية. الجزء الثاني شمل كل ما له علاقة بالقبائل البرنسية، وألحق بالكتاب شجرات الأنساب الخاصة بالقبائل البشرية البرنسية،

في سنين شديد صرح تحضرة عربية
إسلامية شرق وغرب.

وكانت إسمائهم عظيمة الشأن، كريمة،
المعيت، دأمة الفأدة. وتم ضمن هذا العمل
عرض المنبع؛ التي يمكن أن ينهل منه كل
دارس لتاريخ البلاد المغربية وسكانها؛ منذ
العهد الأولى.

وعليه فما تقدمه المادة التاريخية - حتى
الآن - لا يخرج عن نطاق أربعة أنواع من
المصادر هي: المصادر اليونانية،
والرومانية، والعربية، ثم العذات
الآثرية... تلك العذات التي حول بعض
الفرنسيين تطبيقها. المهم؛ أن تلك المصادر
تتكلم ولا تعرض؛ وإذا ظهر القياس ما
فمن يكر منعت المصادر؛ بقدر ما يتسبب
فيه المستعملون لتلك المصادر.. لأن مرد
الكثير - في حالات كثيرة - يرجع إلى
تلك القوالب التي سلطت على المادة
التاريخية، أو عندما يكتب الدارسون بتوع
معين من المصادر؛ دون الأنواع الأخرى.
الأمر الذي يطلق العنان للأهواء والميول
المشوهة.. ولمنع الانزلاق في الاتجاه
الخاطئ؛ لزم علينا تناول الموضوع بحذر
وشمولية...

وأولى المصادر المكتوبة زمنيا - عن
المغاربة القدماء؛ هي المصادر اليونانية؛
غير أنها لا تفي بالحاجة المطلوبة؛ نظرا
لمحدوديتها، واقتصارها على حيز ضيق؛ لا
يتجاوز جهات برقية؛ حتى وإن كان
هيرودوتس قد تعرض - باقتصار شديد -
لما سمعه عن منطقة الطاسيلي؛ إلا أنه لم
يزر تلك الجهات؛ كما حصل في برقة،
ومصر، وغيرها من الأقاليم؛ وإنما اكتفى
بنقل أخبار قران و التاسيلي مشافهة.

ثارت اهتمام الباحثين لأوروبيين؛
فعلجوها - باقتصاب - من خلال موضوع
تاريخية عامة؛ لا تخص القبائل الأمازيغية
كلها تقريبا.

وقد غطي كتاب القبائل الأمازيغية - في
مدته التاريخية - لخصر المغرب كافة؛
دون إستثناء. كما تناول القبائل - التي
عرفت في العصر الوسيط - كلها مرتكزا
بصفة خاصة على ما ذكره ابن حزم
بالقتصاب، وما إنتشر في مصادر عربية
كثيرة؛ أهمها العمل العظيم الذي أنجزه
لعامة عبد الرحمان بن خلدون. كما
استعانت هذه الدراسة - أيضا - بما كتبه
بعض المستشرقين...

وتم التوسع في هذه الدراسة؛ خلال
الحديث عن الأدوار التي قامت بها القبائل
الأمازيغية؛ في جوانبها: السياسية أو
العسكرية، أو الثقافية؛ مع الحرص على
إبراز أعيانهم؛ بشكل إستوفي نشأتهم
العلمية، الثقافية، والسياسية. وبذلك يكون
هذا الكتاب قد أزال - ما أمكن - طبقات
الغبار التي حجبت ملامح الأمازيغ، وأنت
الناس إنجازاتهم. ومن جهة أخرى فقد ساعد
على تقديم منجزات وإبداعات عدد كبير من
عباقرة الأمازيغ، وعظمائهم؛ إلى أبناء هذا
الجيل الجديد. لكي يتعرف على نهج
أسلافه، وما تم تحقيقه - بواسطتهم - من
كنوز أثرت التراث العربي الإسلامي؛ دون
تعصب، ولا تحزب، ولا إنكماش، أو
تذكر... وسيجد القارئ بين يديه عذات أدبية
في منتهى الروعة؛ من إبداع أبناء هذه
الأرض الخصبة؛ التي لنجبت عبقریات؛
سأبقت في دروب العطاء والإبداع البناء،

في الأحكام كما يقول.. ومن يراجع كتبه؛ سيكتشف تعسفه ومغالطته بسهولة.. أما أوسع المصادر شمولاً وأكثرها أهمية، وأفضلها عناية بالمغاربة؛ فهي المصادر العربية؛ التي تتأقلمها وكتبها المؤرخون، والنسابون العرب والأمازيغ باللغة العربية.

ويوجد في هذه المصادر الغث والسمين.. إذ كتب جلها كان سائداً في ذلك العصر؛ وقد نقده ابن خلدون في مقدمته؛ ولا داعي لشرحه هنا.. وإلى جانب كثافة المصادر العربية السطحية توجد مصادر أخرى في منتهى الدقة والموضوعية؛ ولكنها قليلة؛ منها- على سبيل المثال- "جمهرة أنساب العرب" لابن حزم، و"البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب" لابن عذاري، وكتاب "العبر وديوان المبتدأ والحر" لعبد الرحمن بن خلدون؛ وكتب أخرى عديدة.. وبالجملة؛ فقد احتلت المصادر العربية مكانة مرموقة بين المصادر الأخرى؛ لأنني تتفرد بمعالجة تاريخ المغرب بكافة سكانه؛ أمازيغاً كانوا أم عرباً. ومن هنا تأتي أهميتها.. ومن ثمة يسهل فهم الأسباب التي جعلت الباحثين والمؤرخين الأوروبيين يتسابقون بلهفة حثيثة؛ لاقتنائها ودراستها ونقدها.. كما تعتبر هذه المصادر العربية؛ بمثابة المعين الرئيسي للمؤرخين المحدثين؛ في البلدان المغربية، وفي غيرها. وأخر المصادر؛ هي "العذات الأثرية" التي اكتشفت في بلاد المغرب، ومصر، وجهات أخرى. وقد تعمق المشتغلون بها في بحث مواضيع أثروبولوجية، وتفسير الأنشطة الحضارية والتاريخية؛ بالإضافة إلى بعض الأبحاث المخبرية؛ قصت تتبع سلالات بشرية. وقد بحث هذا الميدان

وعليه.. فمعلوماته لم تكن واسعة، ولا دقيقة في هذا المجال. وكل ما ذكره؛ هو بعض أسماء القبائل المتواجدة في تلك الديار. كما تكلم بكلمات موجزة؛ عن قبائل كانت تشغل بالصيد؛ إذ يركب أفرادها عربات؛ تسحبها أربعة أحصنة؛ يطاردون بها طرائدهم..

وبعد المصادر اليونانية؛ تأتي المصادر الرومانية؛ وهذه المصادر محدودة العطاء أيضاً؛ ولا تهتم إلا بالجوانب؛ التي يمثل فيها الرومان الأدوار الأولى؛ كما أنها محتكرة من قبل الأوروبيين، والفرنسيين على الخصوص؛ نظراً لقصر باع الدراسات المغربية عامة، والحضرية خاصة، واكتفائها بالمراجع الفرنسية؛ على الرغم مما تحمله من شحنات سياسية؛ تخدم إحتلال فرنسا لبلاد المغرب.

ومن هذه الكتابات الفرنسية - المعتمدة حالياً من طرف كثير من الباحثين - سيمون وصفه بالنزاهة، ومنها ما يميل إلى التعسف والمغالطة.. ولا يتسع المجال لإحصائها، والتعنيق عليها؛ ولكن يمكن ذكر عينتين منها؛ على سبيل التوضيح، فالمؤرخ الفرنسي شارل أندريه جوليان "ch.andré julien" يتقرب - بعض الشيء - من الموضوعية؛ حسب رأي عدد من المحللين؛ حتى وإن صرح ببعض الأحكام التي لا يقرأها عليه كثير من المؤرخين. وفي الجانب المقابل يقف "إيميل لينتكر غوتيه" E.F.GAUTIER موقفاً متعسفاً، تغلب عليه روح المغالطات والإرتجال في أغلب الأحيان؛ وهذا باعتزاف زميله "أندريه جوليان" الذي يتهمه بالمغامرة، والمخاضة

صفحات مشرقة من تاريخ مدينة أولف العريقة



دراسة تاريخية - ثقافية واجتماعية



القبلي، فيهجرونه نهائياً، ويتحنون نحو
أوساط أخرى متحضرة، ومقننة اجتماعياً،
فالراجع أن هذا التفسير الأخير هو الأسلم،
بضيق، إذ يكشف عن وجود مجتمعات
جاذبة للعبقرية والعلماء من كل الجهات،
ومجتمعات طاردة لها، على الرغم من
منبتها فيها.

ولم يفت الأستاذ الدراجي، بحكم خبرته
في التراث الثقافي المغاربي أن يلفت للنظر
إلى ذلك الكم الهائل من المؤلفات
والنصوص الأدبية والفلسفية والدينية، التي
تزخر بها مئات المجلدات، والتي كتبت
جميعها باللغة العربية، من طرف علماء
أمازيغ، عملوا على عائقهم مهام جليلة،
وثقيلة، لكي يرتفعوا بالثقافة العربية
الإسلامية إلى مراتب سامية بين الثقافة
الإنسانية، فنعم ما سعوا إليه.

الرواية الجزائرية

مساومات وتجارب

التمثيل الروائي
والسيرة السليمانية
في الجزائر

مطاهير لتجريب
في المصاحف الجزائرية



مظام الأذن الباطنية

كيانا دافينبورت

- ولدت كيانا دافينبورت ونشأت في كاليهي هاواي. نشرت ثلاث روايات: حوارات سمك القرش (1995) وأغنية المقي (2000) ومزول العديد من الآلهة (2006) كتبت روايتين بالألمانية: الأولى عام 2001 بعنوان «عناء الضائعات» والثانية عام 2003 بعنوان «نساء سمك القرش» نشرت قصصها على نطاق عالمي وصدرت ضمن المختارات الأدبية التي نالت جائزة وهنري عامي 1997 و1998 وجائزة بوشكارت عام 1998.
- كانت زميلة بقسم الأدب بمعهد هارفارد رادكليف باتنيج عامي 1992 و1993. وفي عامي 1997 و1998 أصبحت كاتبة زائرة بجامعة ويسليان. فازت بمنحة أدبية من هيئة الملح القومية للمفوضين يعيش الآن ما بين بوسطن وهاواي. نشرت «عظام الأذن الباطنية» لأول مرة عام 1999 بمجلة ستوري وظهرت في أفضل القصص الأمريكية 2000 وفي القصص الفائزة بجائزة وهنري 2000. تقول دافينبورت عن هذه القصة: «كل أسرة تمثل عملاً أدبياً من تلقاء نفسها بيد أننا لا نود أن نحكي بعض القصص لرغبتنا في الفرار منها. أما عن هذه القصة، فقد أبلل الماضي في النهاية ليقرع بابي في الثانية صباحاً مطالباً بالدخول».
- يضرب البرق فتتشرط لمزاة إلى نصفين. يتراءى خط متعرج من الأيونات وتعلو صرخاتها عند انقصاص عظامها. أتذكر السماوات وهي تطلق. يهوى طاووس مشوي من أعلى إحدى الأشجار. أذكر أن شعر أحدهم أزرق وأشعث كما لو كان شعراً مستعاراً. هل ما تعبه ذاكرة المرأة هو بالفعل ما جرى؟ يقول الخال نوح إن كل لحظة تتطوي على حقيقتين. انحدرنا من القبايل الفظة التي سكنت الجبال وابتدأت الواقعة بالساحل الغربي البري للجزيرة. هنا

نُجِثْ عَشِيرَ السَّكَنِ
لَأَصْنِينَ
وَلَمَجْرَمِينَ وَبَنَ حَمَتَ بَنَاتِنَا
أَسْمَاءَ مَثَلِ لَالِيزِ وَمَكَاهِ
وَمَاسِي وَنَاسِكُونِي وَنَوَالِي.
فِي نَتَكُونِي تَدَلِي أَحَدَ لَأَوْدِيَةِ
تَدَلِي لَأَرْجُوحةَ بَيْنَ نَجَرِ
وَالْبَحْرِ، وَبِهِ وَلَدْتُ فِي مَنْزَلِ
مَعْرُوفِ بَرْجَالِهِ الْمُحْطَمِينَ.
قَبْلَ وَلَدَتِي بِأَمَدِ سُوَيْنِ
رَجَعَ جَدِي إِلَى الْبَيْتِ قَانِمًا
مِنَ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَةِ الْأُولَى
بَعْدَ أَنْ طَوَّرَتْ الطَّلَقَاتُ أَنْفَهُ.
بَلَى لَهُ الْأَطْبَاءُ أَفْكَأَ مَعْدِيَةِ
كَانَ يَخْلَعُهَا لَيْلًا قَبْلَ أَنْ يَخْدُ
إِلَى الْيَوْمِ. زَعَمَ النَّاسُ أَنَّهَا
تَسَبَّبَتْ فِي جُلُودِ جَدَّتِي الَّتِي
كَانَتْ تَرْتَدُّ تَحْتَ وَجْهِهِ
الْخَالِي. أَتَى خَالِي بِنَ مَنِ
الْحَرْبِ الْعَالَمِيَةِ الثَّانِيَةِ فَأَقْدَا
زِرَاعَهُ. أَمَّا أَخُوهُ الْأَصْفَرُ
نُوحٌ فَقَدْ عَادَ مِنَ الْمَعْرَكَةِ
بِكُورِيَا وَهُوَ صَامِتٌ صَمْتُ
الْقُبُورِ. فِي الْنَهَايَةِ رَجَعَ ابْنُ
خَالَتِي كَيْمُو مِنْ فَيْتَامٍ حَامِلًا
مَعَهُ ثَمَانِي عَشْرَةَ أَوْ نِصْفَهُ مِنْ
النَّشْطَايَا الَّتِي انْتَرَعَوْهَا مِنْ
رَجْلِهِ قَبْلَ بَنَائِهَا.
عِنْدَمَا انْتَهَى الْأَمْرُ بِجَدَّتِي
إِلَى قَضَاءِ نَحْبِهَا بِمَسْتَشْفَى
الْمَجَانِينَ، قَتَلَهُ النَّاسُ مِنْ كُلِّ
حَدَبٍ وَصَوَّبَ جَالِبِينَ سِلَاحِ
الطَّعَامِ. قَعَدُوا يَنْتَرِجُونَ عَلَى
رِجَالِنَا كَمَنْتَرَجِي حَنِيْقَةٍ

لَحْيُونَاتٍ. تُفْرَضُ جَدِي
وَأَوْلَادُهُ فِي أَحْتَاءٍ تَحْمُرُ
فَتَعْرُو زُرْحُوًا يَهْوُونَ
وَيَرْقُصُونَ فِي رَشَاقَةٍ هَسْجِيَةٍ
بَيْنَمَا عُلِقَ الضَّوْءُ قِيمَ خَلْفَتِهِ
أُصْرَفِهِمُ الْمُقْضُوعَةُ مِنْ فَرَاغِ
فَتَوَهَّجَتْ تَشْوَهَتِهِمْ. تَصْدَرَعُو.
مَعَ كَلَابِ صَيْدِ الْخَنَازِيرِ
وَصُرْحُوها أَرْضًا، يُعْبَوْنَ بِأَنْفِ
جَدِي، يَرْمُونَهَا ثُمَّ يَلْتَقِطُونَهَا،
رِيْشًا أَتَصْرَفُ الْجَمِيعُ إِلَى
بِيوتِهِمْ.
عَقِبَ رَجُوعَ جَدِي مِنَ
الْحَرْبِ مَتْنِ مَهْنَةٍ إِصْلَاحِ
التَّوْبِيَّتِ بِمَسْتَوْدَعِ مَرْكَيزِ
مُورْتَشَوْرِي لِحَفَظِ الْحَثِّ،
وَهَكَذَا نَزَعَرْنَا وَبَحْرُ نَسْمَعِ
لِحَكَايَتِهِ عَنِ الْحَثِّ - الْحَثِّ
الْمُؤْتَةِ نَمَامًا وَتِلْكَ الْمَمِشَّةِ
بِالْفَرَزِ مِنْ غَيْرِ ذِي جَدْوَى.
سَمِعْنَا عَنْ نَمَاءِ تَوَفِينِ قَبْلِ
مَوْتِ أَجْنَتَيْنِ وَعَنْ
رِصَاصَاتِ اخْتَرَفَتْ صُدُورَ
الشَّبَابِ، وَأَثَاءَ مَرَدِهِ لِقَصَصِهِ
الْمُخِيفَةِ تَطَايَرَتِ الْأَشْيَاءُ مِنْ
أَنْ إِلَى آخَرٍ مِنْ نَوَالِذِ مَتَزَلْنَا
كَسَكِينِ الْمَطْبَخِ لَمَّا كَانَ
أَخُوَالِي بِهِ وَالزَّجَاجَاتِ
الْمَصُوبَةِ نَحْوِ كَلَابِ تَقْلَبِ فِي
النَّفَايَةِ. وَذَاتَ مَرَّةٍ طَارَتْ
كَيْكِي مِنْ إِحْدَى التَّوَالِذِ.
قَفْزَتْهَا لَمَهَا، خَالَتِي أَفَّا، إِحْدَى
بَنَاتِ جَدِي.

حينما سافرت البذات الخمس رجالهن إلى البيت، جاش منزلنا بالنداما الإنسانية واهتز بها، وهم لقي أمرتهم في الصباح، كنت وبذات خالتي نصق شفاهنا بعصير الثوت فنتلون بالأزرق كالغيلان، ونكشط العفن الأخضر عن الجدران لنطبخ به جفوننا، ثم نثبت فرع شجرة في شعرنا وترقص كل اثنتين معاً رقصة بطيئة مثلما يفعل الكبار.

عاود زوج أفا الظهور. أتت رنة إيزيم حزامه حين نهل بنظونه على مؤخرة سريريها. نلت عنهما أصوات الغرام ثم وكما هو متوقع صيحاتها. لسنوات عديدة اعتبرت هذا الرجل مسؤولاً عن حدة مزاجها. لكنني أظن الآن أنها كانت مفعمة كلية بجينات جدتي، إذ كانت حامية الطبايع. ففي مرة من المرات ضربت رأس كيكي بمقالة حديدية وفي مرة ثانية حطقت شعر رأسها تماماً عقاباً لها على كنيها. وذات يوم أمسكت بيد كيكي فوق لسان من اللهب مما حدا بخالي نوح إلى دفعها نحو الجدار.

كر العام بعد الآخر. شاهدته ينزوي عن العالم مراقباً إياه

دافنتها. وعقب مغادرته تمكن، كنت تزم لفرائس نعدة أيام. أما أنا فأجتم مع ابنة خالتي كيكي خارج حجرتها لنستمع إلى غطيظها الرقيق. لقد نشأت وثيقتي صلة وحسب نظرة برنوبها لبعضنا بعضاً كي نستشعر الأمان.

تواصلت وتيرة الحياة في نالوكولي. تتابع طلقات الدار وما انفكت عصابات الموت تقتل بركلات الكاراتيه الدائرية. سبق **مزارعو الماريجوننا إلى سجن هالوا** بينما **ولدت الفتيات في مراحيض المدارس الثانوية**. بيد أن **شعرنا** نالوكولي لم ينقطع هو الآخر. إذ كنا نصطاد الخنازير البرية مع أخواننا ونستمع لغناء كلاب الصيد أعلى جبال اللشم. ما أجمل الليالي التي كنا نصطاد فيها السمك على ضوء المشعل فيما يصوح الكبار وتلتهم العضلات البرونزية المجهد من حمل الشباك الزلخرة التي تقطر المياه من أطرافها. وداخل الأكواخ المسقوفة بالصفيح تمايلت النسوة وهن يجهزن الوجبات على موائد صندنة بينما تراعت ظلالهن ضخمة على الجدران.

بتزقاق، كانت نقهقه وقد تدنى ذراعها حول خاصرة رجل جديد يجوب الأذق على دراجة بخارية ماركه هارلي. طوح جدي بحقيبتها في الفضاء ثم غلق الباب. جاءت بعدها بأسابيع نقوس إلى جدي فسمح لها بالعودة. وقفت في المدخل تلفض رماد السجاجة وتتخلص من زجاجات العطور. لقد كنت أهم بها لفترة من الوقت.

في يوم من الأيام ضربت كيكي بكل عطف من غير أدنى دأح فانقلب الفتاة على جنبها وحطت برأسها على الأرض. دارت حنقاً عينيها في محجريها وابيضت، حركة أوقعت في نفسي الذهول. ران السكون في تلك الليلة، وانتهت حواسي لما يدور حولي. ثم حدث أن سار جدي نحو الكرسي الذي جلست أفا عليه ورفعها بالكرسي فوق رأسه ملقياً كليهما عبر الحجرة. فما كان منها سوى أن تمددت مكانها وقد ارتسم خيال عظمة خذها على الأرضية.

كان لي عازف ساكسوفون على المراكب التي طافبت بسواحل الجزر. عندما كان يرسو بالميناء، كان يروق له أن يفاجئ أمي بأن يتسلق

المائلة وضوحاً. اصطحبها جدي إلى طبيب عظام فلم يجد علتها غير أن أخصائي الأذن أعلن أن توازنها ليس سوياً، فالعظام الصغيرة بأنفها الباطنية مدمرة على نحو غير قابل للعلاج. اجتدرت

الذكريات: كيكي وهي تطير من النافذة لتسقط على رأسها، لمها وهي تلوح بمقلاة حديدية كمن يلوح بمضرب كرة البيسبول، يد كيكي ذات الندوب المتخلفة عن لهب النار والتي لطاحت بفرصتها للخلاص. زحفنا إلى سريرها واحتضناها.

شحت أطار ذلك الصيف فهبنا الغزلان أصواتاً شبه بنباح الكلاب وهبنا في حركات مضطربة من فوق الجبال لتلحق نوافذ المحلات مكيفة الهواء. ارتفع صوت كالأزيز من جراء تبول كلاب الصيد على القطران. زحفنا النعوس تحت منزلنا ثم طفقت تسمل وتمس الأنابيب. وفي عمرة هذا الحال، وفد أبي، -أبي- كلمة لم تخفق مرة في إطباق فمي. أقبل بعيونه للذاكرة وأغلق باب حجرة أمي. أعلم أنه أحبها في وقت ما، لا أضنه كذب عليها بيد لي آخر هذا الزمن قد ونى.

عربته. مرت على السنوات وأنا أتخيلها تسرع بعربة فورد صندلة وطفليها المولود من دقائق بصرخ حتى الإحمرار في حين تغيّر هي سرعة العربة وتقاوم الأم المشيمة.

اختبأت وراقص التانجو في الحي الصيني وعاشا من بيع قطع التاكسي المفككة. عندما قبضت الشرطة عليهما في آخر الأمر، بعث جدي بالكفالة عن طريق البريد فأطلق سراح أبا مع وضعها تحت المراقبة ثم أحضرها جدي إلى البيت. كان للصف، وكانت قد أسمته تاكسي، حميل الملاح، حينما اتحت كيكي لترفع أخاه الصغير، هجنت أبا عليها محذرة:

"سأكسر ذراعك إن لمسته!" استقامت كيكي وحدجت أمها بنظرة ثابتة ثم قالت: "تقي أي لن أعاود مطلقاً الاقتراب من صغيرك الحقيق".

كانت تلك أول مرة أشهد فيها طبع كيكي الحاد. وقعت عيناى على شيء آخر يومذاك. فقد أمست مشيتها واضحة للعيان. انصرفت سنوات عدة وهي تميل قليلاً أثناء سيرها وكان قدمها اليميني قد حرمت من كعب ضيعي. كل سنة تزداد المشية

من نافذة ازداد لمعان عتبتها لكثرة اعتماده عليها خلال تلك السنوات. لم تعد ذاكرته تعي كوريا. ولما كنا ننوه بذلك الحرب، كان نوح يقطب جبينه سائلاً إن كنا قد اختلفنا المسألة برمتها. ولأنه نبذ الماضي، فقد تساعد وعيه بالحاضر تصاعداً حاداً فانصب انتباهه أكثر فأكثر على أبا.

رغبنا خلال نشأتها في أن تصبح سباحة أولمبية لكنها غدت جميلة الوجه فاكثفتها صالات الرقص. قال عنها الناس إنها تشبه الممثلة لينا هورن. زرقت أبا طفلاً ثاب، كان الأب رجلاً صينياً رقيق القوام مشهوراً ببراعته في رقص التانجو وكان أكبر مني ومن كيكي بخمس سنوات لا غير. طرد جدي أبا مجدداً فلم يسعها أن تبلغ العيادة قط. انزلق طفلها في المقعد الخلفي للتاكسي الوحيد بناناكولي فيما جثا السائق بين الشجيرات وهو يتقيأ.

حكنا لنا أبا بعد ذلك بأمد طويل أنه عضت الحبل السري وقبضت الصفل وصربته حتى علت صرخاته ثم نثرته في قميصها. جلسنا بعدها بمقعد السائق دافعة بستره الرجل بين رجليها ثم سرفت

رفعت ستارة النافذة لأرقب ضوء القمر لمتعكس على قلمي. استدعى خيال أبي وهو ينزع حجرة أسي متينا إياها أنه لن يعود مرة ثانية. تفكرت في أحوال الناس، كيف يظهرون في حيواتنا ثم يختلون وتساءلت عن القوى المتحكمة فيهم. تبدى في مخيلتي جني ساموي ضخم يفرك ما يحمل البشر على الغدو والروح. غادرها فتظاهرت بالموت كالعهد بها. حسبها تمثل دوراً من أدوارها. انتحب جدي لليلي عديدة بلا انقطاع ثم واريانها الثرى. لم تمض فترة طويلة بعدها حتى أويت إلى الفراش على صوت إعصار توالى لثلاثة أيام.

اكتشفت كيكي الرقص وهي في السادسة عشر ربيعاً، اكتشفت أنها لا تخرج أثناء الرقص. جعلت تضوع منها رائحة الكولونيا التي يتسطر بها الرجال بعد الحلاقة. كان أحدهم يعلمها رقصة التانجو. في إحدى الليالي ركعت بحذاء سريري. "أنا! أنا أحب جم، أبو الصغير تاكسي". جلست وقد بلغ بي الاندهاش مداه. "أجنت؟ ماذا عن أمك؟".

هي لم تحبه أبته لو تحب غيره". حاول جم أن يشرح الأمر لأفاد، لركنا ذلك بعدما انطلقت صرخاتها. أخذنا في العدو على الطريق حتى الوادي ووصولاً إلى الممرات الدائبة بالغابة التي ابتلعتنا. أمضينا الساعات نعرش جلاميد الحمم البركانية متشبثين بالجنور والكروم المعقدة. خلصنا إلى ملجأنا الكائن خلف أحد الشلالات. منذ سنوات خلت حينما وانتد الشجعة روت ما وانتد للمجيء إلى الشلالات، اكتشفت خلقها كيف مرعباً معطى بالضباب وملهاً بالتضام المبعثرة في كل مكان.

أما الآن فقد زحفنا خلف تلك المستائر الضخمة لنسقط من الإعياء داخل الكهف، داخل التجاويف التي شكلها الإنسان من مذات السنين. أضاعت العظام في العتمة بالون الأخضر والأزرق. استبقينا جنباً إلى جنب شاعرين بدفء الشمس الذي التهمته الأرض. عدنا أطفالا مرة ثانية وقد بات مهدنا من الحجر.

"أحياناً ما أبصر أشياء غريبة"، أفضت كيكي في نبرات هامسة. "أمل ألا

يروني... أم أم يضاردوني". كنت أعرف أنها تخاف أن توث مزاج أمها العنيف. هل تضنين أن جنيت فعلت نفس الشيء مع أمك؟

لعلها. ربما لو خلقت أسي شعرها، سرتى التدوب.

مكتنا خلف الشلالات طوال الليل، وخلال تلك الساعات حاولت كيكي أن تبذل حياتها، أن تظلمها مثلما تظلم المعطف وتظلمها وراءها.

"أنا الآن امرأة. إن ضربتني مجدداً، سوف أرد عليها".

اليوم التالي اندفعنا كالطليقات خارج تلك الشلالات فغمرنا الريد الهائل وأقدامنا تتقدمنا نحو نهر بوتوم. ارتدى جدي كابه الأخضر الوافي من المطر وخرج باحثاً عنا إلى أن عثر علينا منهكتي القوى على الشاطئ. سرنا إلى البيت كالمحاربات كلنا عزم وإصرار.

لا بد أن أفا قد شعرت بما يقع، إذ لم تأت أبته على ذكر جم. إلا أنها كانت تقف ليلاً بغرفة كيكي مسندة نظرات شاخصة نحو السرير الفارغ. وذات يوم صك مسامعي صراخ تاكسي ثم شمل الصمت المكثوم. باتت على يديه ورجليه دوائر زرقاء لم

وحول أن يشدها إلا أن أفا
رفعته وطرخته بكل عنف
حتى إله ترحلق على
الأرضية. صاح خالي بن
واسقطها بضربة من يده. في
تلك اللحظة دنت كيكي من
ثاكسي وأخذت بيده ثم ما
ليبت أن أخرجته من الكنيسة
وهي لا تقا تمشي تلك المشية
غير المتوازنة المائلة يمينا.
دفنا جدي وأعدنا أفا إلى
البيت. جلست في غرفتها
تصدر الهمسات وتتأرجح
بمناها ويسراها.

في إحدى الليالي وقفت عند
مدخل حجرتي ثم تسلفت
مقربة مني وربت على يدي
في دقة حاملة.

كان أبوك رجلا جد مؤنبا.
مرة وضع سحلية في حقيبة
يدي. أه، كان هو راقصا
بحق!

لم أكو على الحراك. داخلني
إحساس بأن في مخيط.

مالت بجسدها لتقترب مني
فأبصرت حشو أضراسها،
سوداء مزرق - كالحمم
البركانية، وشواطئ اللعاب
الملتصقة بسقف فمها.

لقد فزت به أولا لكنه لم
يكن ذا قيمة. كان يتنفس فقط.
فتنازلت عنه لأملك.

بلغ من تشوه وجه جدي نما
عاجله الأجن إلى غفاه وهو
يرتدي قناعا. أعدنا جسده
للدفن، فالبسناه بقلته الكتان
البيضاء التي حال لونها بفعل
الفطريات ووضعنا ورقة
شجر طويلة على صدره
لنؤمن له رحلة آمنة. عادتنا
العشرات من السائح بطونه
ومال الناس على تابوته في
محاولة منهم لرؤية الوجه
المقرز الذي ستره القناع.
التقت أعضاؤهم وهم مستقرون
على مقاعد الكنيسة ليتفرسوا
فيه كما كانوا يفعلون زمان.

لبثنا عينا مسنطين على
أف التي لم تزل تنعم بحمل
أثر الخطر. حس ثاكسي
حواره، كان ضعلا خحولا
عصبيا في الخامسة من عمره
إلا أنه اتسم بنحافة أبيه
ورشاقتة. حظيت ألى بمكانة
الابنة المفضلة لدى جدي
لكنني أخال أفا أشدهن حبا له.
تحركت نحو تابوته وصوتها
يزداد بشاعة وقوة.

أبي! كيف لم تقدرني حق
قدري مطلقا كل هذه السنين؟
نوما تصرخ في مخرأ لياي
كيف أربي أطفالا؟ كيف لم
تحبني كل هذه السنين! *
هزت التابوت بقوة محاولة
أن ترميه على الأرض. هرع
النس رايلي من المنبح

تكن سوى كنمات صغيرة في
حجم القرصة. لاحظها جدي
هو الآخر فرح يقى
بالكرسي ثانية أمرا أفا أن
تخرج بلا رجعة قتلا إله
سيربي أطفالها. جثت على
ركبتيها وصياحها يرتفع وكذا
توسلاتها.

استسلم جدي بطبيعة الحال
وبقت أفا بالبيت. ثم شرع
أفراد الأسرة في التشتت.
إحدى الأخوات ركبت عربة
يقودها سائق خاص ولم نرها
مطلقا مرة ثانية. لخرى
ترهبت بالكنيسة الكاثوليكية.
الثالثة تزوجت رجلا من جزر
ساموا يكسب رزقه من بلع
النار وطالما فاحت منه رائحة
الجازولين. أما ابن خالتي
كيمو الذي كان يمشي على
ساق واحدة فقد باعنا كلنا
بالتحالف بالجامعة الكبيرة في
الجزيرة. سرعان ما لم يبق
غير أفا ونوح وبن، مجموعة
متنوعة الطباع من أبناء
الخالة مكث مع جدي.

أنشأ يشكو من أنفه فأعطاه
الأطباء ألفا جديدة، ألفا
ترقيعية قبيحة بدت كالحقيقية
بشكل غريب. فاحت منها
رائحة بلاستيكية كريهة
وانتابته بسببها الألام. بعدها
لم ينتبه أي شيء، إذ داهمت
الغرغرينا قنواته الأنفية. وقد

وجهت نظرة محمقة إلى عينيها مباشرة لقد فترحت، أين كنتك؟
أجل! كانت حاملاً، طوحت برأسها إلى الخلف وأرسلت ضحكاتها،
"الرجال لا قيمة لهم ولا وزن".
"لعلمهم بخشونك، قلت، حتى كيكي تخافك. يجب عليها أن تمثلك... كل تلك الندوب".
عاود الضحك أفا. "إنّ الندوب تجعلها مثيرة للاهتمام".
ثم استحال جلدنا مشدوداً فظهرت عظام خدودها وكأنها تضوي لتصبح مفاصل. "أين ابني تاكسي؟"
"إن أخبرك".
قبضت على معصمي وهزته كالهراوة، "أعديده إلى وإلا سأضرم النار في هذا المنزل".
مضت عدة أيام كانت السيارات تقبل فيها بطيئة إلى شارعنا ثم ترحل. إذ ولدت كلبة من كلاب الصيد لتتى عشر جرواً فمرضناها للبيع. خرج رجل يرتدي كالدنوة لابتياح بعض الإكسوارات فأنتهى به الأمر إلى شراء اثنين منها. التقت عيناه بتاكسي مع كيكي وجم وهم يتكربون بصالة الرقص

المسمة كسترو. ياله من غريد إستير صغيراً!
ما أن ضرق ذلك الكلام لأنيها حتى تسلفت أفا خارج نافذتها وسرقت شاشة الرجل المختش. لفنت تاكسي نائماً بميارة جم بجانب صالة الرقص. لم تجد مكاناً آخر لنقر إليه فقصت البيت وحبست الصبي معها في غرفتها. أطلق الصبي صرخاته في بادئ الأمر غير أنها هذلت من روعه وحملته وهزته مثلما تفعل الأمهات. راقبها من ثقب المفتاح.
تأشدها يوم كامل أن تتفتح الباب وقوداه بكل ملأينا من قوة. ثم أسدل بن حبلاً مربوطاً باخره زجاجة لين من الطابق الثاني وحتى نافذتها. فتحت أفا بالقدر الذي سمح لها بالتزاع الزجاجة. انقضت ثلاثة أيام ونحن نمرر لها سلال الطعام المتكيلة من الحبل. استخدمت والطفل نلوا لقضاء حاجتهما مفرغة إياه من النافذة كل ليلة. وصلتنا أصواتهما وهما يضحكان ويصنحان بأغاني الأطفال. ولما نادينا على تاكسي باسمه، أجابنا. كان وأمه يلعبان معاً.

لترك بين نغذا الصبر. وفيما كانت أفا والصبي نائمين نيلاً، حاول فتح بابها بأن يفلق مفصلات الباب بإسفين. وذات يوم بينما كانت تمد يدها خارج النافذة لتحصل على طعامهما، حاول بن أن يكسر الباب.
اعترى أفا السعار. "إن تأخذ ابني! لقد حذرتك! حذرتك!"
كانت صرخاتها غاية في البشاعة حتى إن كيكي سجدت على ركبتيها تصلي بصوت عال. نادينا عليها بالساعات ثم نتهينا إلى كسر الباب. كانت مستلقية في الركن مع طفلها المخنوق. شرطت عقيقها في محاولة منها لقطع شريانها. التقط نوح الطفل الذي تبدل لونه بلون الدم وحمله خارجاً ثم جلس في ضوء الشمس وهو في أحضانه. كان يفتح فمه ويفلقه كما السمكة ويؤرجح الجثة للأمام وللخلف.
لنفا تاكسي إلى جانب جدي ولحقت أفا بجدي بمستشفى كانيوى الحكومي. كان الناس يقودون سياراتهم بهذا منزلاً ليلتقطوا الصور. أسرعت خارج المنزل حاملة كاميرا جدي وصورت من يصوروننا غير أن الصور طارتني متقبة أثر حرارة

كفوهتي بركن فرعتين
ورقيته كشبكة لؤلؤية من
الندوب. التفتت وجرت عني
ثم ما أدري إلا وقد بدت
منها حركة مفاجئة إلى الوراء
مثلها مثل الشيء الذي ينثب
عالياً إلى الأمام رغم سلسلته.

لم تتعرف علي. لكنها
استأففت ما كانت تفعله مع
ككي، فكانت تهمس ليلاً
خارج حجرته بأشياء شنيعة
دعرة لايجدر أن تسمعها أية
بينة. حرمت حقائب ككي
عاقدة التنية على أن أخذها إلى
هونولولو، بيد أنها ترجعت
فقد كانت منهكة في أكل
القطاير. كفت عن الرقص
ويعن صنع كل شيء وما
قامت بشيء سوى الأكل. لم
تفك أفا تطاردها بل إنها
حاولت أن ترتكب الفحشاء
معها.

هز خالي بن رأسه متمسكاً
كفقه مقطوع الذراع. لقد
جانبني الصواب حين أتيت
بها إلى البيت. إنها تحمل تلك
الفتاة على الإنتحار.

حل فصل اليرق. فأمسى
الجو معبئاً بشحنة عالية من
الكهرباء حتى إن حشو
ضروسنا أصدر أصواتاً
كالأزيز. أحدث كل ما لمسناه
شرراً. هطلت الأمطار
مدراراً فاجتاحتنا الفيضانات

مقييس. رمن أبي نصنع قبة
فاحتضت أبي بشك الورقة
لحوية لرقاد. كان ذلك كل
ما تيقنت منه: مقاس ليمن
أبي ومقاييس رمن أبي. كنت
أستمع في بعض الليالي
للمسكوفون وأبكي في الخفق
من حين لآخر.

ثم يتضح قط السبب الذي
دعاهم لإطلاق أفا. ربما كانت
أجنة المستشفى المزدهمة
أوسنها أو حدثها التي غدت
وأهنة غير جنية. وقع خشي
من على الإذن بإخراجها وجاء
بها إلى البيت ثم اتصل بي.

وقفت بذلك الطريق في حين
الفقر الحبيب الحافل بخطر
وأعشش الدجاج وريحة
التحميم - السمن الحيوي -
حت المنزل الخطي لملاقاتي.

إذ لوح خالي نوح لي وهو لا
يقا بجلو عبة النافذة بساعديه
ويسبح في حوضه الرائق
المليء بالأفكار. داب لمدة
سنوات على مراقبة كرسيا
شاعراً وهو يتأرجح متذكراً
الصبي الذي جلس عليه.
أدركت عندئذ مدى الحب
الذي لضميره للصغير ناكسي.

كانت أفا تضع شعراً
مستعاراً شديد المवाद وتضغط
بجبهتها إلى جدار غرفتها
لتعترف بخطاياها. فقدت كل
أسنانها ولاحت عيناها

جسمي شديده شدة سمك
أموري. صفقت أعو في
أحلامي. وذت نية استقلت
حافلة تتعقب السهم ياقوتي
اللون الذي تنظم من الأضواء
الخلفية للسيارات المتجه نحو
هونولولو.

تعلمت سريعاً بنفس سرعة
استيعب النساء، وغدت في
نهاية الأمر ممرضة تكتشف
مجموعة كاملة جديدة من
البشر، لا وهم الجرحى
والمريض. أشخاص لا

يسألونني غير الملوى. تعلمت
إلا أقحم عراظني في العمل
وأن أدلوي الناس أو أوليهم
ظهري. تعلمت أن بمقدوري
إفقاد حياة أحدهم عن طريق
الكذب وأن بعض الناس في
حاجة إلى الموت. عانقت

الموتى حتى بعد تيس
أجسادهم خشية أن تكون
الروح معلقة. أمسكت بقلب
رجل خارج صدره فأكسبني
نفضه شيئاً من العزاء.

تحولت إلى امرأة تعيش
حياتين منفصلتين. إحداهما
تمرض الغرباء والثانية
تتعاطى الخمر في الثانية
صباحاً. كنت أتحسن لباسها
الداخلي الذي كان في لون
قشرة الفوخة القديمة وأشم
العطر الذي ظل عالقاً بدبوس
شعرها. أخذ أحدهم بمكان ما

بالساعات. وقعت كيكي في غرد اللص الذي أخذ حبتها. انتقل إلى العيش في المنزل ورزق هو وكيكي صُفلة. بدا وكأنه رجل ضيق إذا كان يحسن معاملتها، إلا أنه غادر في إحدى الليالي بلا رجعة. قال بن إن السبب يرجع إلى "توبات" كيكي التي دفعته دفعا إلى الرحيل. كانت نوباتها تنطلق بلا أدنى موجب تماما مثل أمها. والآن بلغت ابنتها نحو الثانية، كانت طفلة صغيرة ريانة تدعى ليلي على اسم أمي. ألفيتها مربوطة كالكلب يحيل غسل حال دون أن تبعد. جثوث على ركبتيها بائسة عن أية رضوض ثم حملتها لبرهة.

انتهيت إلى البيت ثانية من أجل خالي نوح. أنفق معظم سنوات عمره ملتزما بالصمت، والآن وهو يقترب من السبعين بات مهينا لاستقبال النهاية. ركعت بجانب سرير.

كنت دوما بطلي، أعلنت بذلك؟ أحببت فيك معرفتك بكل الحلول واحتفاظك بها لنفسك.

أفتر ثغره عن ابتسامة ثم سبح بفكره هنيهة. جلس بعنذ نصف جلسة وأشار إلى خزانته. بداخلها ثمة شيء

كانت تلك تحضت في مثل ضنية أدنى.

تعاينت عدة سنوات قبل أن أكرر السير في تلك الطريق. وقعت أمام المنزل وقد استولت على ذهشة. أرسلت طرفي إلى كيكي الجلسة بالمشرقة، أضعت بدنية للغاية وظهرت في حجم الأريكة. وزنت حينذاك حوالي أربعائة رطل. بتلى قلبها بالمرض وإحدى أنفها بالصمم. كانت تقشر شيئا ما في سلطانية حينم رفعت يدي وجهها. وقعت ببطء على قدميه المتورمتين اللتين بدا كرهيقين حتى ضلته مستحسلا في تقف. حاولت أن تجاهد لتهبط السلام؛ حريقا نحوها ولقيت بذراعي حول رجليها مجهشة بالبكاء. انحنت كيكي وربت على شعري.

في تلك الليلة انفرد بي بن وأبلغني بأن كيكي حاولت أن تشق نفسها بعد سنة من رحيل جم لمدينة سيائل. خالت أن أحدا لم يكن بالبيت بيد أن لصا يجول بالمنزل دلف إلى غرفتها في اللحظة التي جعلت ترفض فيها الكرسي من تحت قدميها. صاح الرجل بها وصعد بجانبها على الكرسي ممسكا بخصرها وتكلم معها

وعكست موج محيط وهج أصفر. تجنى البرق في خطوط متعرجة عدة أيام فوق الوادي فضرب خنزير متوحش تخرج في فنتنا وهو مشوى تماما. سقطت الصوويس من أعلى الأشجار بعد أن ضعفت الجهد العالي. ذات ليلة برقت السماء بأشكال من الأيونات ضاربة كل مكان. لم ير أحد أفا وهي تبحر المنزل إلا أن السماء طقطقت وسمعا صرختها الرهيبة. وجدنا بن يقف إلى جانبها وقد لونت الكهرباء شعره بالأزرق الشاحب.

انطرحنا وجهها للأرض وتمددت كجلد حيوان لم يدبج بعد. أعزى المسغفون وفاتها إلى البرق. غير أن جسدها بدا على حاله فقالوا إن قديمها لابد زلت ووقعت. اكتشف الطبيب الشرعي في مؤخرة جمجمتها شفا كبيرا من أثر ضربة قوية. فحصب أن البرق قد أصاب عصنا تسبب في الضربة. قال الناس إن مصدر الضربة هو بن وكيكي. هدأت السماء. وأرينا أفا التراب ثم اتخذنا مجالسنا كي نقرغ زجاجات البيرة طويلة العنق، كي ندع العالم الجريح يغدو زاجا أخضر.

يزداد حبي لهذه امرأة،
فجيتت معوجة معاً وبنيتها
هي بنيتي. أحبها لأنها لا تفتد
تخارب الفجوة التي تريد أن
تمصها دخلها.

بلغت الصغيرة نيلى الثامنة
الآن. كان جلداه بني اللون
وملامحها فاتنة. تصفت
بالذكاء الشديد، إذ كانت

تحتفظ ببعض الكتب والألعاب
كما تبثت خريطة للنجوم
يسبق حجرتها، لكن ثمة شيئاً
مكسوراً يطل من عينيها.

كانت تقف بالمطبخ لتعيث
بالمقايض وتراقب التحول
البطيء لتواتر الموقد

الكهربائي من الرمادي إلى
البرتقالي. كانت تطيل التأمل
في كاية بغرفتها الحافلة
بالأسرار. ورد على أننى

صوتها في يوم ما، كان مخيفاً
مألوفاً. سمعت أصواتاً
مكتومة ففتحت الباب. ألغيتها

قابضة على دمية لم أرها
على الإطلاق من قبل، دمية
قريبة مشوهة مهشمة.

"لقد حذرتك وحذرتك"،
قالت كالكاهنة. "أيتها الحقيرة
الصغيرة الأثنية". ثم سددت

إليها الصفعات على نحو
متكرر وضربت رأسها في
الأرض.

ابتعدت وأنا أتعلم عن
الإشارات والحدسي الرموز

زور بن ختي كيمو بين
تقنية ولأخرى، صدر لأن
محامي تختبر به ذلكوني.
شاهدت رقة لينة وهو ينزع
الرباط عن رجله الصناعية.

أثرت طبقة الرماد التي غطت
طفولتنا مستانة عن السبب
الذي جعل بعضنا يتمكن من
النجاة من تلك المنزل على

حين لم يستطع آخرون. يفسر
كيمو المسألة بأنها وراثة عن
الأم. يقول إنني تطبعت بطابع
أمي، فأنا أصغر نومه.

لا تزال كيكى تعيش هناك
مع أرمنة بن وأولاد الخالة
الذين يأتون ويذهبون.

تدهورت حالة قشها
وأصابتها لاثوية شغاس. لم
تعد تذكرها تعي مبادئ

المشي. نهجتها الثوبات على
حين غرة. كنت أقعد في
بعض الأيام بجوارها وهي

تقيل فيلوح جسمها كجبل
يتنفس. قاربت ملامحها على
الاختفاء، لكن ثمة في مكان

ما بقاع اللحم ذلك تكمن الفتاة
التي اختبأت وراء الشلال:
نزقة وقوية ولا حدود

لتصميمها.
استيقضت يوماً باسمه لي.

"حتى في أحلامي تحاول لى
التحاق بي. لكني لا أزال
أسبقها".

كبير ومستثير مغوف بقمصة
بالية. لم يرد على كلمة
واحدة. نفيها. فتحتة نيتها
بغرفتي. علا المقلاة لصد

كما يحل بالحديد وإن ظلت
ثقيلة الوزن. لا ينفك ظهرها
منبداً بنعمه وخصلات الشعر

لأشيب وأجزاء من جمجمتها
تشبه رقايات الثلج. مسحتها
لألفها ثم دفنتها مع نوح

وعدت لهونولولو.
أجالس المرضى في بعض
الليالي، أضع يدي على

صدورهم لأؤكد من بقائهم
على قيد الحياة. أنظم تنفسي
مع تنفسهم فأشركهم في إيقاع

الارتقاء والانخفاض، أحياناً
الارتقاء والانخفاض. أحياناً
ما يترأى نصل المشرط

المعدني اللامع كالشمعة
المضيئة حيال وجهي أشاهد
فوها حياتي منعكسة، حياة

يعمها الحذر بلا صدمات أو
مشاعر مظلومة، حياة مخففة
تماماً من الأحمال. مرة طلبت

يد رجل وأنا أفرغ مبولته.
قلت له إن معجبة بطريقته في
الشخير؛ فالشخير يدل على

شخصية المرء. خالني
أمازحه. تطلعت إلى المرأة
لأتيقن من أن وجهي يحسن

التعبير ثم رجعت إلى البيت
وأويت إلى مضجعي لأيام.

التي تصلني من حضرات
ليلى. أي أنني كنت أعض
بصري عندما تتقدم صوبي
وعندما تبثد عني. لا أرب
في أن تطالع عيناى مشيتها
الغريبة التي تبدو مائلة.
بيد أنها أقبلت بعدها وهي
تجر جر تلك الدمية البشعة
المضروبة وقد أحاطت رأسها
بالضمادات ورجليها بالجيس
المصطنع كبديل عن الأصلي.
أقمت ليلى نفسها بين
ذراعي وجلست نصف جلسة
على حجري امرأة ليلى، لا
طالبة، أن أعيرها اقتباهي.
كانت طفلة غريبة الأطوار
عدوانية المملك. احتضنتها
مشيرة إلى الدمية.
" ما كل هذا؟ حسبك
تكرهينها".
ربت على رأس الدمية.
نعم لكنها كانت محتاجة إلى
رعاية طبية".
ندت عني ضحكة. "طيب يا
ليلى. قد تصبحين يوماً
مرمضة".
ترجعت إلى ثوراء
ورمقتني بعين فاحصة ثم
هزت رأسها في عناد. "لا يا
خالتي! سأصبح طبيبة. سوف
أمر الناس بما يفعلون".
عانقتها مجدداً لأنها مثلت خير
ما في أمها - قاضعة وكلها
عزيمة. احتضنتني بذراعيها



توقيع على بياض

عبد الباقي كربوعة

نقني الأسمى فربضت على
ركبتي وقشعريرة أرتجت منها
كل أعضائي من رؤوس أصابع
قذامي حتى أعلى رأسي عندما
وجدت شحورة برش ملون
وقد طفح جرحها فبدا دمها على
ابيضاض الثلج كآله مجمرة
على أرض لم تعرف النار من
قبل!! ورأيت الأثر الذي كان
يسقي إلى المكان محيطا بها
وكان شاعرا على ما يبدو!!
حملت الشحورة جريحة
وواصلت السير أبحت عن
صاحب الأثر والصوت فلم
أجده ووجدت ورقة عليها
مقادير وجبة عاطفية كان من
المفروض أن تكون شهية
طيبة:

شجرة للإغواء وأي فاكهة
ولون البنفسج ووجه يحمل
بعضا من ملامح الأنبياء!!

رأيتها تتفخ ريشها تبدو
شجاعة وسرعان ما تضير
عندما تسمع العواء الجائع
حولها.. ولمحت كأننا ملونا
يغلب عليه اللون الأحمر
يقوم ثم يسقط وهو من جعل
العصافير لا تبرح المكان
ولا تعش عن حزنها!!
ترددت بعصر لشيء بين
رغتي في الإعراض عن
إزعاج لعصافير ويسري
على تيبس لأمري.. وعندما
تحرك الكائن لخمير نحوي
صار الموقف يدفعني دفعا
شديدا إلى الشجرة، في حين
صوت صاحب الأثر
يتضامل شيئا فشيئا أو قل
أخذ يضمزق يقارب للعم
وكان صاحبه يزيد في
سرعته ليختفي.. كنت أرفع
رأسي باستمرار لعلي أراه
على مسافة بعيدة وكثير من
الضباب حجب رؤيتي!!
طارت العصافير عندما
اقتربت منها بدليل أنها
نثرت على وجهي رذاذا
كثيرا من الثلج فضحكت
وشعرت أنها تداعبني!! ثم

ممت ألبياض على صون
الطريق.. في صباح يكاد
ينطق من الهدوء لم يخرج
قبلي أحد إلا شخص كنت
أجد أثره كلما تقدم بي
السير.. قدماء تترك على
الثلج جيوبا غائرة بالمواد
كانما كان يدسهما في
مدخنة غامقة!! كان
محظوظا حين وقع وحده
كل هذا البياض. كان
ببحثه الصلدة من الجوع
يرسم في خاطري جوا
موحشا وكان ماكرا حين
لم يقن من صفاته إلا ما
أسمع، دقت النظر في
أبعد ما وصل إليه بصري
فلم أتيهه حتى أنهت تلك
الشجرة المعنقدة بالثلج
فكان أعضائها رؤوس
شيوخ بعمائم بيضاء دلت
من علوها لتتقصى الأثر
معي!! وأنا أرثي لحال
العصافير كنت أتوقف في
مكاني كلما منكبت الشجاعة
لأحط فتلف ببعضها في
تغريد حزين بالله! وقد
أهملتني الإرادة حين

المطر الأحمر

(نحن نقص عليك نباهم بالحق)

لقد تم

محمد الشايب بنقاسم

والثابت.. شعور يجعل من
نظرة واحدة على خوف وعجل
تختزل القرون والرؤى وتحيلك
إلى حقائق هاربة في الوجود،
تتجاوز حدود الإيمان بالجن.

ليس ثمة ما يعادي الطبيعة
الصامتة سوى وجودي، أو هذه
الصلوية التي ضرعها بتكلى،
قد أدركت بفطرتها أن هبة
المكان ستحمي جراحها من
السلطان، فاختارت أن تستقر
هنا، أو ربما ولدت هنا .

ما أدراني أنها شهدت زوايا
هذه المدينة، وأن عمرها قد
امتد منذ حياة أهلها، وأن النباح
هو الصوت الوحيد الذي امتد
ليخرق صمت هذا الزمن
الموحش دون أن يتغير فحواه،
ثم لا يضاد هذا إلى تأويل
أهل القرية؟ الست منهم؟ وماذا
لو شمل وقتنا هذه بشار
صورة في زمن المدينة المغمم،
أليس هذا استغراقا للطبيعة التي
"لا تهترق قولانيها" إلا لتحمل
قانون البشر .

لم أر في حياتي قبرا
يستقبل مغرب الشمس سواء،
أو قبور المعمرين المحمية
من الضياع والتلف، وكل
من مر قال المدينة ممنوكة
أو مسكونة بنحس .

هذا ما لمسته عندما ساح
ظل ثحل على الأنقاض
وهو الذي وهبنا بعضا من
حجره وحونه وردائت
عظمة في الخرب، أو
عندما دخلت الريح من
أبوابها الأمانة تجوب فجوات
الركم، محدثة نحت حزينا
سرى كالشعريرة في
أعماقي.. أحسست بالرهبة
كأنما الخوف والفرع
يتصريان من الانقراض..
أوجست خيفة من أن تأتيني
صفعة من حيث لا أدري أو
تمسكني يد من رجلي..
تفتت أمني صور ليل
حكايا جنتي التي تركز في
تلايف مخي مذ كنت
صغير.. ستبقى في شعور
يقظ تجده متحرك

"أن تعيش مجنونا بين
العقلاء أجدى لك من أن
تعيش عاقلا بين المجانين"
على شاهد منحوت من
الرغام الأحمر كتبت هذه
العبارة على قبر مجهول
في بحر مضطرب من
الشواهد الحجرية.. ليس
هو القبر الوحيد بين آثار
هذه المدينة ذات النسب
الغامض، والتي تتخبط في
صحراء معادية تردم كل
بصيص يغري العابرين
بالتزول فيها، لكنه الأكثر
تجانسا مع بقايا الأعمدة
الساقطة في فضاء
العرصات والقيعان.

لعل صاحبه هو الوحيد
الذي يخاطب المزيير
بالبوضوح والحكمة، ولو
أن كل الشواهد رموزا
تجهر بتخليصها من
الغموض عن ألقى اسمع
و ستقر آثار مئي.

حدي يقول:

يَقْنَتُ أَنْ نِهَاجَ مَا يَرْنَدَه
الْمَجْنُونُ لَا يَدُ لَهَا تَقُولُ: قَلَمًا
لُجْنَتُهُ نَحْنَةُ أَنْ يَسْعَفَ جَمِيعَ
مَنْ فِي الْقَرْيَةِ قَرَّرَ أَنْ يَشْرِبَ
مِمَّا شَرِبُوا.

لَا يَدُ لَهُ اسْتَجْمَعَ الْقُدْرَةَ
بِمَلَأَ بِرَأْنَتِهِ وَأَرْسَلَ لِأَسْفَ فِي
نَعْمَ جَمْلَةٍ تَتَكَرَّرُ بِشَكْلِ لَا مَتْنَاهُ
خِلَالَ كُلِّ هَذَا التَّارِيخِ الْفَارِغِ،
بَعْدَمَا هِيَ أَقْبَرَا وَكُتِبَ عَلَى
شَاهِدِهِ:

أَنْ تَعِيشَ مَجْنُونًا بَيْنَ
الْعَقْلَاءِ أَجْدَى لَكَ مِنْ أَنْ تَعِيشَ
عَاقِلًا بَيْنَ الْمَجْنُونِينَ
وَعَادَ الْمَدِينَةَ إِلَى الْقَرْيَةِ..

انْتَقَلَ مِنَ الْغِيَابِ إِلَى
الْمَوْتِ.

قُوَّةُ تَخْيِيلِي عَنْ تَمَكُّنٍ.. نَعْدُ
تَحَقُّقُ سَوَاكِيبُ نَدِي.

لَمْ كَدْ صُنِقَ أَنْ رَوَايَةَ
مَجْنُونٍ لِقَرْيَةٍ لَمَجُورَةٍ
تَمْدِينَةٍ هِيَ الْأَقْرَبُ إِلَى
الْإِحْتِمَالِ الصَّحِيحِ لِأَنْتَشُرَ
الْمَدِينَةَ، وَأَنْ تِلْكَ التَّأْوِيلُ
الَّتِي تَتَكَرَّرُ لِلدَّهْشَةِ أَمَامَ مَا
وَقَفْتُ عَلَيْهِ، لَا تَعْمَلُ سِوَى
تَفْسِيرٍ لِبَدَايَةِ حُلْمٍ حَكِيمٍ
الْمَدِينَةَ الْمَجْنُونَةِ وَمَجْنُونٍ
الْقَرْيَةِ الْعَاقِلَةَ، فَقَدْ قَضَى
الْمُسْنِينُ وَالْمُسْنِينَ يَرَوِي
وَيُرَدِّدُونَ أَنْ يَأْتِيَهُ بِهِ أَحَدُ:

رَأَى حَكِيمٌ فِي الْمَدَمِ أَنْ
مَضَى أَحْمَرُ سَبَقَ وَمَنْ
يَشْرَبُ مِنْهُ فَيَكُونُ مِثْلَهُ
لِلْحَيَاةِ!

كَانَ مَجْرَدَ وَقُوفِي عَلَى
الْقَبْرِ كَافٍ لِأَنْ اسْتَجْمَعَ كُلَّ
كَبِيرَةٍ وَصَغِيرَةٍ رَنَدَهَا
أَهْلِي الْقَرْيَةِ حَتَّى تِلْكَ
الْعَبَاثَةُ الشَّجِيحَةُ الَّتِي قَالَتْهَا
عَمْتُ قَبْلَ أَنْ أَغَادِرَ الْقَرْيَةَ
مَعَ أَوْلَى زَفَرَاتِ الصَّبَاحِ:

- يَا قُدُورُ يَا ابْنِي إِنِّي
أَخَافُ أَنْ تَلْفَحَكَ رِيحُ جَنِّ
أَوْ تَنْهَشَكَ أَعْمَى فِي تِلْكَ
الرَّكَاثَةِ.. مَالِكُ وَالْمَوْتَى..
دَعِهِمْ يَرْفُقُونَ فِي سَلَامٍ.

أَخَذْتُ رِعْشَةً بَزْدَةً
وَأَنَا أَتَقَلُّ فِي خُطَوَاتِ
مُضْطَرِبَةٍ. تَأَكَّدْتُ أَنَّي
خَرَجْتُ مِنْ قَلْبِ الْحَضَارَةِ
وَقَفْتُ فِي قَلْبِ الْمَدِينَةِ..
تَخَشَّبَ كَيْلَانِي.. ضَرَبْتُ



أكل الطباشير أمام القضاء

مدني علي

أستاذ بكلية العلوم - جامعة محمد بوضياف -

تخصص هندسة مدنية وصناعية و منشآت هيدروتقنية

الإهداء: إلى ذاكرة الذين استلموا مشعل نوفمبر وسيروا البلاد.

صفق للفكرة وتوقع أنه
مع اتفاق 2009 سيكون
الطالب هو الواضع لأسئلة
الامتحان ولسلم التصحيح.

ارتدى ملابسه وأسرع إلى
المدينة، بحث في الدار عن
القلم الذي حرّره به الامتحان
ولمّا لم يجده دار على العديد
من الأكشاك ليشتري قلمًا
مُماثلاً، بأي ثمن، يمكنه من
إجراء بعض التعديلات
الروتينيات " على ورقته قبل
أن يعيدها إلى البحر متمنياً
لها تصحيحاً بشائعي "
كاليفورنيا " أو بشائعي "
صوتشي " على البحر
الأسود، ليفوز بتقدير جيد أو
ممتاز، حيث يتم بشواصتنا
التقييم بأعلى درجة على
نم " ريشتر و بشائعي

شعر برغبة في أن
يصرخ بأعلى صوته: ليُقبلها
يا ليتني ما كنت ألقاها...
حاول أن يفعل ثم لاذ
بالتصمت.

أغمض عينيه وراح يفكر
ويحدث نفسه: لنْ أُمصومة
التربوية تجري تجربتها في
عرض البحر بحثاً عن
أسلوب علمي جديد في
التقييم، نقل بموجبه من
الخصا الناجم عن العلاقة
التربوية (أسند - طالب)
وذلك بإدخال كل ورقة
امتحان داخل قئنة ثم إلقائها
في البحر، لتتولى الأمواج
بفعلي الرياح والنمر في المد
وتجزر حمها إلى مصبح
مجهول بشائعي من شوائبي
تعمورة.

رمت أمواج البحر على
شاطئ "الأندلسيات" الجميل
بقئنة التقطها أحد
المصطافين وقد جاء للراحة
بعد عذاء الموسم الدراسي.
تابع عومها بمنظار
الميزان "jumelles" متمنياً
بسحر الألفى الأخاذ في تلذذ
وسرور من خلال نافذة "
البنغالو"، لكنه سرعان ما
حوّلت عقلته إلى متاعب
وهوجس، لقد وجد بداخلها
ورقة الامتحان... ورقته
غير مُصححة!!

تساءل في دهشة وصمت
عن الأسباب الحقيقية
الغامضة والغريبة التي ألقت
بها في البحر والتي أوصتها
إليه بنقطة مذهلة إلى حيث
يصطف.

عند كل حين محفظة مثقلة... يدخل كل واحد أستاذًا فينؤمن إليه: سيدي، صحح لي من فضلك ورقتي! ويسأله: هل مخول لك سيدي تصحيح أوراقنا؟

سيدي، سيدي! ورقتي عثرت عليها بقفينة بشاطئ البحر!

ضاع العام مني، ضاع...

في هالك صحا صحبي!!

لم يبال به أحد، بل ظن الكثير أن الطالب من الجنون... ومنهم من علق:

« يا للجامعة ويا للتسيير

اليدعوجي الأعلى السائد بها!

يا لها من وصاية! كان

هنا الوحيد أن تمسك

بطرفي معادلة التدفق

الطلابي في أنابيب

المؤسسات الجامعية.

ويا لها من نتائج! طلبة

متوترون عصيبا... رهائن

بين أيادي مسامرة السكن

والدعاة إلى رفع الأجور...

لما الأستاذة، فحسب ولا

حرج، منهم من هاجر بلا

رجعة بل هجر ومنهم من

فضل البقاء وفاء لهذه

الأرض وأستسلم لجاذبيتها

المفردة، وإما تحول إلى

تاجر، جزار أو خباز أو

حتى إلى خضار لا أحد

ينتظر منهم أن يطعموا

الجياح ما لم يكن هؤلاء

مع برة تثبت لي

فرجة في السجح تمصق

لجامعة clôturé، أحسها

من يهيمهم تقصير ضيقهم

إلى المدرجات وإلى الأقسام

لاكتساب العلم أو إلى

المراعي المجاورة التي

توارثوا الرعي فيها قبل أن

تنمو بها هذه التحفة

المعمزية الذلرة، فأسرعت

إلى طلب غلاف مالي ضخم

لهدم السياج التمتين الذي

ولدت عليه التحفة ولإعادة

بناء سياج آخر هزيل لكنه

يقوم بنفس الوظيفة.

وصاية لا تترك في

تمويل المشاريع التبديرية ولا

تبعث بضراء عظمين لا يهدأ

لمهازل.

وأما الكلمات والعبارات

التي تلقا على أختبارها

للموضات التلفزيونية وظلا

ينغمناها ويتركبان على

إلقائها فهي:

بيبيسي! بيبيسي! اشرب

بيبيسي تاتيك ورقة الامتحان

مع أمواج البحر. التقطها

والتحق بي... نجاحك

مضمون... صحا صالحبي

غي هالك!!

ومضى يجوب شوارع

المدينة وشواطئ البلاد يندق

في وجوه العباد يبحث عن

أستاذ... يقف عند كل مرتد

لمتزر أبيض هذا خباز وهذا

جزار وذلك ضبيب... يقف

للمنقصة بما يجيء (لا شيء)

و مؤسفة وثلك حفذا

على سمعة تبحر لأبيض

المؤسض.

تشكر أنه أهدى ذلك القلم

لصديقته، قصدها وقصر

عنها، الحكنية، أصغت إليه

باهتمام ثم علفت باستهزاء:

هذه سمكة " أفريل " نيسان،

أكذوبة الستة قد وصلتك

متأخرة، هي من تدير زميل

لك، غرضه منها المزاج

والترويح عن النفس لا غير.

أكد لها جدية الموضوع ولما

أقنعها اقترحت عليه استغلال

الحادثة في عملية دعائية،

لمشروب ما مثل بيبيسي كولا

أو كوكا كولا، تعود عليه

بربح وفير وتمكثها من أن

تصبح زوجة الطالب

الميلونير تكمل معه دراستها

الجامعية ذهابا ورجوعا على

ظهر فرس يتركه يرضى

مع الأبقار والأغنام التي

ترعى يوميا بالمساحة

الخضراء للحرم الجامعي

مُحققة التوازن الطبيعي.

وأما السرج فيأخذانه إلى

قاعة المحاضرات على حد

قول الشاعر:

أعز مكان في الدكا سرج سابع

•••

وخير جليس في الأتام كتاب

ولنت الفكرة بداخلهما

غبطة وراحا يتسابقان مع

الإدارة.

الجائعون قادرون على دفع الثمن مهما زاد....

وإنما ظلّ لاهيا على المتبورة يبيع الأحرف والأعداد والكلمات للصادقة، يزرعها في صفوف طلبته... متهمًا بأنه قد أمضى على معاهدة الحدّ من ارتفاع الرواتب..

ورؤوس مثلث برمودة الديانة... (الوزارة - للثروة الجهورية لجامعات المنطقة- الجامعة)، تتقاذفه كالكرة. ثم تنفلن في التعب به كما تنفلن في ابتكار أساليب التذير وتتلذذ في الأكل لميزانية نصيبه منها غبار الطباشير.

هو صابر متضغط بين اضلاع هذا المثلث، يحصره رغيغ الخبز والواجب... أليس للصبر حدود؟»

أثارت ورقة الامتحان ضجة إعلامية عارمة أفاضت الصحف المحلية والوطنية بعناوين بارزة مثل:

ياي! ياي! على التعليم العالي...!!

ليونيسكو توبخ...!! صارت حديث العام والخاص ممّا أدّى إلى عقد جلسة محاكمة ضارئة للإمام بالموضوع وتحذير المسؤولين وقد حضر هذه الجلسة وزير وبعض

الشخصيات وشاهدة وعامة الفضوليين.

أما المتهم الأستاذ فقد تمّ البحث عنه في كل المخابر والمكتبات ودور العلم الجامعية وبعد مشقة عثر عليه يقاوم الجفاف الفكري، يبيع الماء في لزقة المدينة...!!.... ألما ألما ألما الحلوا

أخضِر إلى قاعة المحاكمة وهو يجهل تمامًا سبب إلقاء القبض عليه وامتناله أمام القاضي. لقد كان ثابت القلب، هادئًا، لا يُدخله أيّ خوف، غير أنّه لما رفع القاضي للزجاجة والورقة مفتحة الجلسة قائلًا:

« ههه هي الدلائل العنينة لتهمته بنّ للفضيحة التي دنست أسرة التربية والتعليم والتي هزت كيانه في الأعماق. لو أنّ الرياح كانت ملائمة أكثر لايبحر باتجاه شواطئنا لكانت الكارثة!! ».

استدار إلى الخلف قليلًا مشيرًا إلى الشائمة الكبيرة التي عثقت، على الجدار وراءه، لتلتقط عبر كاميرا صورة اثنين لعادي الموقوف خارج القاعة، في بهو قصر العدالة:

صهريج متحرك رُسمت على سطحه خريطة الوطن وعينها بقع دائرية مختلفة

الأقطار... تحسبها تمثيلًا لتوزيع المصادر المائية.

وأضاف قائلًا: « من غرائب هذا القرن أن نجد أستاذًا يبيع الماء في الوقت الذي نحتاج إليه في تكوين الأجيال! وحجته في ذلك أن راتبه غير كاف لمد حاجياته»

تهلّل المتهم و بانّت على وجهه ابتسامة ساخرة متبسرة ثم اعتدل في وقفته وبخطوات ثابتة و بعيون جاحضة مشى نحو القاضي، بل صوب القنية مناجيا إياها: «رجاجتي حبيبتي! قرّة عيني! محفظتي! يا سكي!! منذ أن وضعت مني وأنا أبحث عنك في كل مكان».

نق القاضي بمطرقته على الطاولة داعيا الحضور إلى التزام السكوت، وجرّت للمدولة سريعة في ذهنه... وعرضت القضية للتدقيق... وفي لحظة وجيزة كانت كلمته متضمنة نتيجة الحكم الذي تقتضيه العدالة:

« إنّ في مناجاة المتهم لهذه القنية اعتراف بنّ وتثبيت لما نسب إليه من إهمال للأمانة التربوية والعلمية، لذا فإن المحكمة تقرّر ما يلي:

مهنتي. بين أُنَيْب وما بقي
من ضواحك عجوز مُبْتَرَة
شحيحة في الإنفاق عني بما
يكفي أعبائي ونواجز عذراء
سرعان ما يجزني بارق
ثغرها إلى صف الاحتجاج
ثم لإضراب... سُمْتُ
'الإضراب'!!

يوم، أسنوع، فشر فتلاثة
أشهر فإضراب لا محدود...
فمنة بيضاء على وشك...
سُمْتُ لعبة الغمضة بين
الثقابة والوصاية، سُمْتُ
التسيير بالتعسس كمن يمشي
في لظلام...

قد لا تصنفون أعينكم
أنني عشت داخل هذه
الفتنة... لذا، دعوني أنكركم
بالتجربة العلمية البسيطة
الثالية:

لو أخذنا بيضة نجاجة
ووضعناها في محلول خلي
لبضعة أيام فإنها تتكثن
وتصير مطواعة ويصبح من
البداية إدخالها قِثْنة ضيقة
القوة نفس الشيء يحدث مع
العظم، سهل عليكم الآن
التصديق بأنني قابل للدخول
في هذه الزجاجة بعد أن
أخذت ملي اللبالي البيضاء
لربع قرن من الدراسة كل
للحم وصورت كل
الشحم!...»

أخرج المتهم فلما وكتب
على كفه الأيسر شيئاً ما ثم

بأخارج موصنة بحوشه
تعمية إذ كان على وشك
مناقشة 'لكتوره'. أما إذ
كان نبيه مشكل في الإقلاع
أو في منتصف المسيرة
البحتية فإنه يبقى مع مشكله
بالبلاذ بقوة النص: " البلاد
التي ليس بها مشكل ليست
ببلاد". يعني أنه سوف لن
يقبل عند مروره أمام 'لجنة'
قراءة الكف' التي تقوم
بإجراء الخبرة العلمية
بالحف، على طريقة ذلك
الأمير في " قصة سندريللا "
الذي يبحث عن فتاة لا
يعرف عنها سوى مقياس
قدمها من خلال فردة واحدة
من حذاءها! ».

ثم 'عطيت الكلمة للمتهم
فربما لديه مبررات ما تجعته
يعوز بمحرج جديد...

فأرفف المتهم جاذ
الملاح، حكايته العجيبة،
قائلاً:

« سيدي القاضي، إنني
جد مسرور اليوم لامتثالي
أمام القضاء لأواجه تهمة
الإهمال للرسالة التربوية و
العلمية، بل للدفاع عنها،
حيث لا أريد التماس عفو أو
تخفيف من العقوبة التي
أصدرتها النيابة الموقرة في
شخصي، فثلك هي ملخص
حياتي اليومية التي أعيشها
داخل هذه الزجاجة في ضيق
وحيرة ودون تشريع يقنن

1. إقامة تجريبية بحي ن
تسوي وضعيته لإدريه مدى
الحياة، تصنيفات تجدرن
الخارجية لمكانته تتفتت
كالقوريط وشبكة صرف
مياه المستخدمة مفتوحة
على المياه الجوفية في عدة
نقاط ومسودة في أخرى.

2. سيني على الرصيف
الأخر لمواجه إقامته حي
راق لإطارات البقرة
الصلراء من فيلات رائعة
متعددة الطوبى. يتم توسيعها
على حساب تصنيف شارع
الإخوة أكالات الميزانية
وأكلات الأطباء، المؤدي
إلى الجامعة.

3. في إطار التهيئة
العمرائية وحتى لا يجول
المتهم مرة أخرى أو أي تابع
للماء داخل الحي الرائي
المزود بأبار وبصهاريج
واسعة مدفونة، سوف يحذف
كل طريق فاصل بين فيلنتين
متقابلتين أو متجاورتين وذلك
بتقسيمه إلى حوشين.

4. تمنع على المتهم
المجلات العلمية والدوريات
مع استثناء صفحات الكلمات
المتقاطعة والمسمية وذلك
مدى الحياة.

5. وفي إطار دعم
المخابر الأجنبية بالكوادر
الوطنية سيسفيد المتهم من
خزينة الدولة بمنحة للإقامة

ووصلت بذ الحافلة إلى محطة قصر الرياضة بالمدينة الجديدة.

طلب مني الشيخ أن أرافقه لاقتناء حاجيات ففعلت لكنني بعد وقوفي في طابور طويل لم أفلح من اقتناء ما طلب مني عدا زجاجة خل !!!

لما قدمتها له ضحك عليا وقال لي: احتفظ بها، هي لك... وإن شئت توضع بها فيها!!!

بسم وحمل وطابق فتني يديه ثم رفعهما نحو السماء وفتحهما كما يفتح الكتاب وتابعهما بنظره إتجاه القبلة وجال بصره في العلواء ثم دعا لي الله خيرا ودار في مكانه كأسطولة نبوتن واختلي في رمشة عين!! كأنه امتطى سفينة فضائية!

إنابنتي زجفة وزاودتي وساوس وأنا في طريقي إلى الدار لكن فكرة رائعة ففزت إلى ذهني فبددت كل ذلك وولدت بداخلي أملا كبيرا فأشددت:

أعل النفس بالأمس رقبه...

ما أضيق أعيش لولا فسحة الأمل

ما أفكرة فهي ن في آخر لذي حمه يكمن آخر وذلك بيسقط النقطة عن

بالعصر الذهبي إلى اليوم حيث الكلمتان (استاذ وحاشاك) تشكلان زوجا مرتبا وحيث الوزارة تعمل على حذف كلمة دولة التي ارتبطت بالشهادات العليا، صونا لحرمة الدولة وهيبتها وضمانا لعودة الكلمة للهيئة على المهندس أو على الدكتور... لا على غيرهما. خذ لك لكنني أوصيك بأن لا تكذب لا تكتب زورا ولا تأت فجورا.

العجيب في هذا القلم يا ولدي أن تصع رأسه على شيء المبتع ينقلص إلى حجمه الذي في عيون الناس وإن تصع يديه على شيء أنقرم فإنه يتضخم!!!»

وهنا نطق الطالب من وسط القاعة مقاطعا أستاذاه المتهم فقال: أستاذي الفاضل ضعوا رأس القلم العجيب على الحجم المذاعى للمقرر الدراسي وذيله على النقطة. أريدها عالية غي هاك صحت صابحي!!!

دق القاصي على المنضدة ليحقق أسكوت في القاعة ثم واصل المتهم حكايته:

« وبهذا الخاتم الذي يتوسط القلم تضبط نسبة التكبير والتصغير...

قفز إلى داخل الزجاجة مع الورقة!!!...»

وواصل حديثه: « إن هذه الظاهرة الخارقة، الجديرة بالدراسة والأبحاث، التي تتمتعون بها الآن في رؤيتكم لأستاذ صغيرا، صغيرا جدا... ليست وليدة اليوم فما أتيتكم بجديد سوى أنني أجسدها لكم بقابلتي للنقل والابتسام.

هذه الخاصية اكتسبتها واكتشفتها في نفسي ذات يوم...»

كنت عائدا من عملي بالجامعة، على متن حافلة، وإلى جانبي وقف سيد في قامة نابوليون يرتدي برونم من الوبير الخالص وله من الملامح ما تجعلك تستحضر على الفور الأمير عبد القادر الجزائري. عرفت فيما بعد أنه خبير في هندسة السفن وقيادتها. تركت له مكاني، جلس وقال لي: هل تعلم؟ لأول مرة أفوز بجلوس بهذه الحافلة.

تبادلنا أطراف الحديث عن هموم واهتمامات نؤمن وقبر أن نصن إلى آخر محطة أهدى لي قلما ثم قال لي عنه:

« هذا القلم تورثه أب عن جد من العصر الجاهلي حيث كان له شأن مزور»

« سيدي القاضي، أنا المتسببة في إبحار القنينة، لم أكن أعلم أن بداخلها ورقة ذات أهمية لدرجة اتهام ابني بالتهلون في الأداء للرسالة التربوية والعلمية.

أتحصر كل ليلة وأنا أهين للفراش لينام المتهم وإخوته في ترأصف كالساردين وهو أستاذ بقدر الدنيا. ولكنني رغم ذلك سعيدة بحرصي ولياه المتواصل على كل أوراقه التي يبقى بها إلى ساعة متأخرة من الليل. فأجمعها بعناية، إن غلبه النعاس، حتى لا تبطل بيول الصغار.

وعندما اكتشفت أنه ينسل من بين إخوته ليقضي لياليه داخل القنينة في الخزانة الجدارية لم أجد أمامي سوى حلا واحداً وهو التخلص من كل قارورة تدخل الدار. »

وانتهت المحاكمة ببراءة المتهم!!!
انهمرت على خذي " المتهم " دموع الفرح، بالإنصاف في إدلال التهمة، فامترجت بالتصفيفات وبزغاريد أمه التي ملأت القاعة بهجة وسرورا.

وبينما هو متأهب للخروج يتسلق عتق الزجاجة ليشهد الحدث بقامته الطبيعية، على أمل أن يجلس حول مائدة الاستشارة والفصل مع معالي الوزير وطاقيه الموروث

رأسه على عقبه على كف يدي...

فرحت كثيرا لأنني توصلت إلى جوهر حل المشكلة التي حيرت ألياب المسؤولين... مشكلة الإسكان!!!

لنا في المطبخ خزانة جدارية معلقة بالحائط ذات أربعة رفوف، أجريت فيها بعض الترتيبات ووضعت لها نوافذ وبابا حتى كأنها كانت أن تظهر على الصورة فيلا رائعة villa

ومنذ ذلك اليوم وأنا أقام كل ليلة بطابق من طوابقها داخل القنينة لأحضر الدرس معتمدا

على الترجمة الصحيحة أولاً الامتحانات بخاتمة كافية وما تبقى من وقتي لأخصمه للبحث العلمي تحضيراً للندوات... حاشاكم...».

سكت المتهم قليلا، صحح الورقة ثم دفعها من خلال فوهة للزجاجة نبألهما القاضي وأعضاء الجلسة... فبهت الجميع!!!

كانت والدة المتهم تصغي باهتمام ومودة والأمل يتلنى في قلبها، لم يكن ما قاله ابنها جديداً عليها. لقد كانت تعرف الكثير، لذلك وقفت كشاهدة وقالت بمزيد من الإيضاح:

حرف الخاء أي بإزالة غطاء القنينة وحسن التعامل مع المسائل الخلية.

وفور وصولي إلى الدار اغتسلت بهذا الخل مركزا حيث لا ماء عندنا في الصنبور ثم ارتميت على فراش أرضي فأحسست بارتخاء عام في كامل جسمي وبمرونة في عظامي ثم استسلمت للقبولة. لم ألق إلا والظلام قد خيم وقد أيقظني خرير الماء الذي وصل دون سابق إنذار... فكاد يغرقني... لعل العيوم تكثفت تماما فوق حوض السد وشاقت غيئا دفع به إلينا في سقاء...

وضعت أصبعي على الزر الكهربائي للإبارة فأحسست بهزة قوية تقذفني ولما أفقت وجدت نفسي داخل هذه الزجاجة!!!

تسلقتها فخرجت ثم دخلت وعادنت فخرجت وهكذا تسليت... فكم كانت اللجة ممتعة...

بحثت عن بطاقتي للهوية وقرأت عليها طولي الأصلي وقمت طولي الجديد بمسطرة مدرسية وبعملية حسابية بسيطة (العملية الثلاثية) استخرجت نسبة التكبير والتصغير لضبطها على الخاتم ورحلت أقلب القلم

الحبيبي للتربة وللرمل... أم هي الغراييل التي تستعملها جدته في تنقية حبوب القمح والشعير من الحنطة التي تخالطهما.

وتدخل الصحافي مبسما وهو يهز رأسه متعجبا كأنه يجيب عن تساؤل الطالب:

«اهدئي يا امرأة، من السذاجة الاعتقاد بأن معاليله يقصد جمع أشياء لا علاقة لها بالبيداغوجية وبالبحث العلمي، لإثراء المتحف!»

وفي هذه اللحظة يوجه الوزير لكمة قوية إلى صدر الصحافي في محاولة لإسكاته، لكن هذا الأخير يحرك محضته الكثيفة بسرعة فائقة لمتنص وقع بالكمة ويقول الوزير: «أترك السيدة تتكلم فنحن نحتاج إلى الغراييل وللطين للقصعة... دأجحة أخرى كالشيسير العالي والمنح الدراسية...»

ثم ينحني قبلا ويهمس في فوهة الفتينة: «ليس كذلك يا استاذ؟»

ترقع السيدة الموقف فتقول: «المرء عندنا يقول للكمة على الصدر عنوان لمحبة ونوتمت بترجمة أي بتهروة تخشبية التي شق

إلى الجنوب بمنطق الاقتراب من خط الاستواء والارتفاع في درجة الحرارة والمجاورة لينابيع الطاقة (الغاز والبترول....)

بل متزايد أيضا وفق خطوط الطول من الغرب إلى الشرق بمنطق غامض إلى اليوم... إنه منطق «ISP»

كما ستعرض الخزانة الجدارية بما احتوته من أدوات طبخ.

لكن السيدة والدة "المتهم" قاطعتة قائلة: «سيدي الوزير يمكنني أن أقترح بكل ما منك لإثراء متحفكم. لكن نأخني عن غراييلي واضقي الحنفوية وقصعتي المقصوعة من حذع شجرة الفرفاق، فهذا ما أرفضه جملة وتفصيلا»

هي ابوت تعبر علي بصنق بانثي امرأة بيتوتية! أنتاع دار امرأة تخبز وتعنجا»

تساعن الضائب في صمت دون أن يتكخر، إذا كانت الغراييل المقصودة هي تلك المنزوعة الفتحات،

المستخدمة في البناء وفي مخابز التحليل (analyses granulométriques)،

تلك التي ترتب في تناصت محكم دراسة التركيب

لينداسوا، على هامش هذه المحاكمة، التي تزامنت مع "الذبيات" التي هزت الجامعات، جملة المطالب الاجتماعية والمهنية التي أقرت بشرعيتها سلطات البلاد لكنها تهاونت منذ عقدين من الزمن في تحقيقها، وفي كيفية السعي الجاد إلى تسيير شفاف للمؤسسات الجامعية لاحقا.

كان الوزير يصرح للصحافة بسعادته المنقطعة الظنير لبراءة المتهم والأسرة الجامعية والتربوية عموما وبإقدام وزارته على مشروع ضخم سيكلف خزينة الدولة كذا من المليارات، هو مشروع إنشاء متحف وطني للأستاذ، يضع حدا للظروف الصعبة التي يمر بها الأستاذة.

سيخصص بالمتحف جناح للبيداغوجية التي أسقطت من اهتمامات الوصاية.

وستعرض فيه على الدول تفاصيل محكمة اليوم ودلائل التهمة التي أبضنت، والتقنية والخزن المعني المتحرك مع القراءة التالية أسفل الخريطة:

هل راتب الأستاذ ضاهرة جغرافية؟

به متزايد ليس فقط وفق خطوط العرض من الشمال

المخدة فكانت ابسامته
العريضة تملأ شاشة
التلفزيون كما ملأ قلبي
خطابه أملاً بمناسبة عيد
الاستقلال والشباب. وكانت
المسغينة قد وصلت إلى بر
الأمان.

النهاية الثانية:

لقد تحول إلى حامل
مفاتيح فاجمعوا مفاتيحكم فيه
للذكرى بل للتأمل.

بها الحلفاء قبل أن تتمسج منها
حصائر ناعمة.»

لكن الأستاذ لم يرد، لقد
اختلطت كلماته وتشابكت
أفكاره وتعتلت قدراته
العقلية وشلت حركته
وزدادت نبضات قلبه وبان
رأسه من فوهة الزجاجاة
وأخذت عيناه تنتفخان
تدريجياً كأنهما تحاولان أن
تقفزا من محجريهما لتستقرا
في محجري عيني الوزير ثم
تعظمان وتتكلمان بملامسة
هذا الجو الذي تعفن وبان
عليه لون الموت.

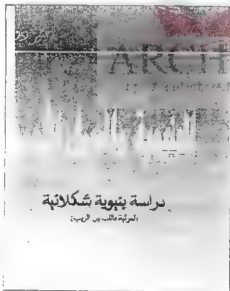
تتلى من فوهة الزجاجاة
والثمم عنقه بعنق الزجاجاة
وباقى جسمه بجسم للزجاجاة
فصار الكل شفافاً.

للنهاية الأولى:

لقد تحول إلى حامل
مفاتيح.

وحول هذا المشهد المهيب
تشكلت سحابة قاتمة امتدت
عقدين من الزمن ثم تضاعلت
شيئاً فشيئاً... وظهر الأستاذ
أخيراً بقامته الطبيعية يقبض
بيسراه مفاتيح ويمشي اليد
في اليد بخضى وثقة مع
رجل حكيم زن في أنفي
صوته قبل أن أتبين ملامحه:
أرفع رأسك يا أبا... رانا
هنا... رانا معاك يا أستاذ...
أنهض وأكتب!

فاستيقظت من نومي
وخلصت رأسي من عنق



امتلى يا قلمي بناسم البحر

بكر يندز

بالضيق. فهمت. نهضاً. دفعته الحساب. رافقنا سالم إلى باب الميناء، ودعنا.

وقفنا عند موقف الحافلات. حاراً. كنت أشعر بقطرات العرق تتصبب من نهايات شعري على رقبتي. تغمز رائحة البحر الجو. الشمس المنسحبة من فوق منطقة (طوظلا) حمراء، ترسل أشعتها على أعشاب بيت ذي ثلاثة طوابق في حي (كورنون بوي).

عندما سار كريم نحو حي (غازي قانلر) تبعناه. تهذبت كتفاه، وأثارت أشعة الشمس قسماً من وجهه. أوقف حسن ضياءً.

«لا تتح عنه: يتألم به يكفيه... ألا تراه؟»

«هل سنتركه هكذا؟»
قلت: «لن نوسع» صر شيء.»

كريم يمشي على مائدة من. ألفت مني ضياءً، وقال: «بنتي تألم نحتة».

قال ضياء وهو ينظر في وجه كريم: «حسن لك تركت الفتاة» كان كريم يمر بإصبعه على حافة قدح الخمر المشعور وهو مهموم. توقف تبادل النظر معه.

قال له ضياء متابعاً: «لم تكن مناسبة لك».

لم يرد كريم. تلقى القبح على رأسه. لم يكن قد أخذ منه أكثر من رشفتين. مع منبه ضياء، وقف حدثت الحُصص الممنح من يده اليمنى إلى اليسرى، وقال: «متألمها من الفتيات كثيرات في هذه الدنيا، ومن الزمن...».

انتصب كريم دون مناسبة، اقترب من سليم، وأشعر سيجارة من سيجارته.

قال حسن: «ماذا تريد من الشاب؟»

قال ضياء: إذ لم يتخلص من وضعه المشابه توضع كتب شارد مضروب...»

جاء كريم، أفرغت له الخمر من قنحني إلى قنحه. شربه جرعة واحدة. قال: «تذهب».

اقتربت سفينة الركاب ببطل من رصيف ميناء السنجق الخشبي القديم في الساعة 17.40، عندما كانت ظلمة المساء ترخي سدولها على المدينة. كان سالم ينتظر أن يرموا له الحبل عند المربط الأول. رماء عامل السفينة بين ذراعي سالم. علقه على المربط، ولقه لفتين. توقفت السفينة، لكنها نجحت في العودة من جديد تاركة نفسها لتدقق مياه الخليج. شد الحبل الشخين. أصغر صوتاً. انقذ السفينة من التيار، وشدها لتحاذي الرصيف. صفقنا له جميعاً.

نزل من السفينة ثلاثة أشخاص. خرجوا من الميناء دون أن ينظروا إلى أحد. أحدهم ركب حافلة حي (قوناق) التوقفة عند الموقف، وغاص الآخرين في الزقاق المقبل.

حياتاً أنريس بصفارة السفينة. أعدت ستم الحبل، وذهبت السفينة، وبقيت وحدها. كان أضمر حاراً، ونحن لأربعة نتصيب عرقاً.

إلى وراء الصاولة. أفسحنا مكانا لنجاتي.

قال: «لأشغل المروحة» وشغلها. نفخت هواء الدكان الحار على وجوها، وبسرعة ضغط ضياء على زرها وأوقفها.

قال نجاتي: «آه منك... سيطرت عليك الخسة اليوم».

انتهت أخبار الوكالات في الإذاعة. أُنِيع اسم شخص قالوا إنه شهير، بدأ يغني بلغة الكفار. لم نصغ له في البداية. بعدها تأثرنا جميعا بالعزف. كانت آلات الكمان تعزف أحيانا، ويقابلها البيانو، يتوقف هذا، فتأخذ مكانه مجموعة الكمانات.

أنهى كل منا كاسه الثاني. تناول نجاتي الزجاجة، ملأها من جديد:

«هذه ضيافتني، وأنا سأشرب معكم نكايه بنسيم البحر»

أسند الزجاجة إلى شفتيه لعدم وجود كأس على الطاولة. كبرت حبات العرق على جبينه، واستصانت نهايته شاربيه.

نهضا عندما فرغ الزقاق من المرأة. أنزلنا باب دكان نجاتي. وضع المفاتيح في جيبه، وقال لنا: «مع العلامة» وذهب.

قال: «يا هذا، بيت الفتاة في ذلك الزقاق»

«ولكن هذا في أول الزقاق، وذلك في آخره».

كان نجاتي جالما على كرسي أمام الباب. لا يستطيع أن يأتي يادتي حركة.

قال: «الجو حار، لماذا جئت إلى هنا؟ لو ذهبت إلى ياسف، الرياح هناك تصصف بشدة».

قال ضياء: كل الأمكنة هكذا. مات نسيم البحر، ونحن أعلنا الحداد عليه. هات خمرًا».

قال نجاتي: «في هذا الجو؟ وهل جنيتهم؟»

قال كمال: «المجانين أيضا يشربون الخمر» وضحك بهوء.

نهض نجاتي بصعوبة. نخل. صف على طاولة دائرية رسمية أربع كؤوس. ملأها بخمر كاشف اللون ماركة «ملكة جمال الكورون».

قال نجاتي: «لأقوم على خدمتكم...» قطع أربع قطع من الخبز، ومثلها من قالب جبنه كبير.

شربنا بهوء. وضعتنا الجبن على الخبز. ثلاثت بقايا النهار، وأضغ الزقاق، وأخير المصباح في رفته. نخل عدة زبائن إلى الدكان. انسحبنا

قال كمال: «والد الفتاة حمار... الفتاة تحبه».

قال ضياء: «تحبه؟... حسنا لماذا لم تحمل أغراضها وتهرب معه؟»

قال كمال: «آه» وضحك مقهقها. ولكنهم على وجهه قائلا: «وهل تظن أن فتاة كهذه تجمع أغراضها وتقول هيا يا كريم لنهرب؟»

وضحك من جديد، وأضاف: «لا يمكن لك أن تصبح رجلا!»

تحدث كريم إلى بعض صيادي السمك الجالسين المدينين أرجلهم إلى الماء. عندما اقتربنا منه، قلم سيجارة لأحدهم، أشعل كل منهما للأخر، ثم تركهم، وسار معنا.

قال: «ما زال الجو حارًا». قلت: «تأخر اليوم نسيم البحر».

«إذا لم يهب سنحترق» تأبطه ضياء من ذراعه. قال: «لنذهب إلى السممان نجاتي، جف بلعومي».

سألته: «وهل لدينا نقود؟» قال حسن: «لنا ندي».

مسكه كمال من ذراعه، وهمس له: «وهل ذهابنا إلى نجاتي صحيح؟» نه أنهم لحضته مقصده.

«نمذا؟»

بيته، وصفق الباب من خلفه بقوة.

فجأة صُحِّح وضع المجموعة الثلاثية، وتوحد صوته، وبرز صوت ضياء

في المقدمة: «آه أموت فداك... أموت» تكاثرت الرؤوس في النوافذ المفتوحة.

صرخ رجل كهل خرج بالثيسته الداخلية: «عشم يا مباحي». رفع قدح المشروب الذي في يده، وبدأ معهم:

«عندما ختم الصفاء على حديثك...»، وقبل أن يكمل تابع ضياء: «في روعي»،

أسرع حسن وكمال ليتابعوا معه: «لن تتعذبي...» تصادى الرجل ذو الألبسة الداخلية،

خلف النافذة مكرراً: «لن تتعذبي».

اصطف الناس على طول الزقاق من خلال نوافذ بيوتهم. كانوا رجالاً، ونساء، وأطفالاً، انطلق صوت

أحدهم: «اسكتوا وإلا...» حولتم الزقاق إلى ناد ليلى.

قال الرجل ذو الألبسة الداخلية: «لا تهتموا يا شباب!... بصحتكم!»

وللنكابة فقط أخذت مكاني بجانبهم، واستطعت متابعتهم بمقطع «لا تتعذبي»، وغنينا نحن الأربعة بائنين: «ماذا

لكون... آه».

يررد «آه ماذا كون، ماذا كون؟».

كاد لسان كمال أن يتعقد، لكنه قال: يا هو... يا هو...»

لنقض ضياء. خلّص نفسه منه، وتابع أغنيته: «لا تريني وجهك...»

اندس حسن بجانبه. وقفا متكاثرين. قبل أن يبدأ ضياء بالشطر الثاني تبعه حسن بصوته النشاز: «لا تريني

وجهك!»

ثم رددوا معاً: «لا تعطيني وعذك».

ظهرت امرأة شابة من حدي نوافذ الأبنية المجاورة.

تبداه ضحمن. لبس كمال ولوح بيده للمرأة. تحسّر.

ذهب إلى الجانب الثاني من ضياء. بذلوا بثلاثة أفواه، وثلاثة أداوات مختلفة يغنون الشطر نفسه: «أموت فداك».

كان ضياء في طليعتهم بدأ من جديد: «لا تريني وجهك، ولا تعطيني وعذك».

تابع بعده حسن وكمال: أموت فداك، أموت...»

وقف رجل مسنّ في الباب. فتح فمه. أرك أن يقول شيئاً، لكنه لم يستطع الجزم فيما

يحدث على ما يبدو. دخل إلى

وكون انتباهه عبر ضياء إلى لرصيف الآخر ويتبعه كل منا خلف الآخر. توقف عند باب بيت حديدي أزرق، ينتظرون. انته كمال. التفت إلى كريم وقال:

«دعنا نسير. هذا المخمور ألقوا ضربه في رأسه».

ذهب ضياء إلى أسفل شرفة البيت ووقف هناك. كنا ننتظر ما سيفعله. لم يتحرك كريم من مكانه. سبل ضياء، ونظف بلعومه. أخذ نفساً

عميقاً في البداية، وبدأ يغني بصوته الغليظ. ولكنته الأرنأوطية: «عندما ختم

الصفاء على حديثك...»

تسمعنا مكاننا. ارتفع صوت غناء ضياء إلى الشرفة، دخل من النافذة المفتوحة. نزل

الدرج، وصل إلى الباب، انتشر في الغرف والمطبخ، وخرانة الفرش والأغطية الثقيلة، وإلى صفائح الزرع

المصفوفة على حافة الشبك الحديدي، ولزهرها، إلى صورة باشا الأزمان الغابرة

المعلقة على أحد جدران غرفة النوم، إلى أمكنة أطباق الطعام التي لم تفقد حرارتها

على الطاولة بعد، إلى الأرض التي شطفت عشر مرات لجفاف الجو ولم تبرد، ودرجات السلم الخشبي

الممسوحة. وعاد مرة أخرى

عنى ظهورنا، بدأ نجف
العرق البارز من الصدغ نحو
ترقئة، بدأ شعرنا يتموج،
وانكشمت حواجبنا، بدأت
قلوبنا التي ظفناها توقفت
تصدر ضجيجا يقرع عشاء
الطبل، مكثنا، صاح الرجل
نو الألبسة الداخلية: «عاشت
نسائم البحر... هيه، هبت
النسائم يا شباب».

رمت تلك المرأة الشابة التي
ظهرت من النافذة في البداية
زهرة بنفسج نحو حضن
كريم وهي في الهواء.
وصلت رثحتها إلى نفوسنا
عبر نسائم البحرية،
استشققناها إلى رثاكتها، إنها
سلام بحرية برائحة النفسج
الحقيقي.

شككت مترة النافذة التي
تعلونا، نظرنا بصرف أعيننا،
بدأت فتاة كريم، كان ضوء
الغرفة مضفاً، تكن وجهها
ظهر عندما سطع نور إحدى
النافذ المقبلة عليه، اشارت
كانها تقول: لا تعلموا هذا،
إذهبوا» لم نهتم، ارتفع صوت
ضياء، ووصل إلى السماء،
من خلال أسطح المنازل،
ووصل إلى البحر، كآله ركب
حافلة ذاهبة إلى منطقة
التمثال،
رمى أحدهم زجاجة فارغة
سقطت عند أقدامنا، انحنيت
وأخذتها إذ لم تكسر سوى
رقبتها.

ارتفع صوت رفيع لامرأة:
«لبناد أحكم الشرطة، هؤلاء
جميعا سكارى».

قال الرجل نو الألبسة
الداخلية: «اسكتي أيتها
الجنينة» والتفت إلينا: «من
البداية يا شباب لا تهتموا بهذه
المختلفة» قلنا ونحن ننظر
إليه: «لا تكوني عذابا
لروحي... لا تكوني...» ثم
تابع ضياء مغرودا: «ماذا
أكون؟ أم» وتبعناه نحن... لم
بتركنا نو الألبسة الداخلية:
«لا تريني وجهك... هيا يا
شباب، مع بعض...»

قلنا جميعا: «لا تريني
وجهك، ولا تعطيني وعك»،
لحظتها شعرنا ببرودة خفيفة



لعنة الأمكنة

أقشوني يا نقاشي

إن في قلبي حيتي

سئمت روعي حيتي

في الرسوم البالوت

(الحلاج)

الخطاب المزومي

لامرأة ماء كانت ترقص في
هذه المدينة وتوز جسدنا
غطرمة، لا عليه...

أدخلت الخنصر والإبهام
في محجري العينين، والسبابة
والوسطى في تجويف الفم،
وفي يدي اليسرى حملت
عظمة الفخذ وبقايا الأضلاع
..

أخذت أهول بهن إلى
غرفتي، خائفاً من أن اصادف
أحدًا في الطريق، تلفت إلى
الغرفة وأخذت أرتب
الأضلاع وأربط بهن
بخيوط محالوا أن أجعل
منهن متكاملة المنظر،
وضعتها على السرير هي
وعظمة الفخذ ومن ثم تناولت
الجمجمة ووسستها المخد،
وغطيت تلك الرفات بغطاء
شفاف فكأنني أتخيل أمامي

مشاركتي له...؟ قلت:
سأجرب.

نزلت إحدى رحلي إلى
اللحد فهويت على وجهي،
دخلت التراب لي فمي مضغته
ثم بصقت: ملح، وشوكه
صغيرة وحزنتي في نسائي،
سحبت جسدي إلى الأعلى
فانصبت أعلى للحد محالوا
لراحة ما علق بي من الغبار،
حتمًا ذلك الدائم يلغني لأني
أيقظته، قلت له: عفوًا فقط
كنت أجرب ليس إلا...

أنتقي فكرة أخرى، لماذا لا
أحمل بعض من هذه الهياكل
وأجعلها تشاركني غرفتي؟
هناك أستطيع أن أحضنها
وأقبلها.. أخذت لزيح التراب
والأحجار عن اللحد، لم أظفر
إلا بجمجمة وبقايا أضلاع
وعظمة فخذ، قلت: قد تكون

كانت الروح ترعرد، ثقُل
شواهد الأضرحة! كأن شيئًا
ما يهمس في أذني..
- مت أو أرحل إلى
مكان آخر تموت فيه
روحك.

المكان هنا صوفي جميل
تطوف حوالبه أرواح
الأموات.. كضباب لا يفادر
الروح، قلت: لأقرأ، لعل هذه
الملعونة تستريح...

- يا معين الضنى على
أعني على الضنى.

ترأعت لي روح الحلاج
على رأسي تشمتني، وكأني
أيقظتها من سهوها البرزخي.
أخذت أذرع المقبرة وكأني
أحسدهم، جاءتني فكرت أن
أنس في لحد ماء لكن ماذا
لو رفض ذلك الميت

كسمكة أخرجت من البحر
نؤوه

فت نو نسي حنفاً سمرخ..
سُمتيت.. سُموت كما كنت
توق، نمت ذلك الرفات في حرقه،
وأخذت أركض بحذاء مقبرة وعندما
توقفت على حافة اللحد، نظرت
بحنة ويسرة، لم أر أحداً، كان
السكون يعني وأما أحررك أو أحدث
حركة ما...

أخذت يدائي تتسلان إلى
جوف اللحد تنخل الرفات
المسروقة، ومن ثم أخذت
أهبل التراب والأحجار..
فكان صوتاً ثقيلًا يخرج من
جوف اللحد يقول لي:

- شكراً لأنك أرحمتي مرة
أخرى.. من أغشيت الحياة
وموتها الذي تعيشونه نتم
المساكين بنو البشر..

ارتجفت وأنا أحمده على
أنه وحده لا أحد يشاركه
نومته، نهضت بثقل
وصوت بنات لوى يرجع
صداه من الجبل.. فتزداد
ضربلت قلبي كلما كان
الصوت أقرب إلى مسمعي،
تملكتني رغبة البكاء وأنا
أتجه إلى غرفتي..

أخذت أبكي بمرارة،
ورجلاي تتعثران بأحجار
للطريق، وكأني أسحب
جسدي إلى المقبرة لا منها،
كان صوت بنات لوى يزداد
حدة وقلبي يرتجف أكثر

بمرة عارية...! ثم ضغطت
على آلة التمسجين فانسابت
موسيقى موزارت تنخل
الروح تسافر بها إلى أضرحة
أكثر رحابة، وتارة أخرى
تهللهما إلى شردمات يصعب
جمعها مرة أخرى
يصرخ هذا الجسد إلى متى
هذا العذاب...؟

- يا معين الضنى علي
أعني على الضنى

أحسنت بأن جسدي يهتز..
يرتجف، نعمها اللعة التي عودتي أن
تزريني، تناولت كتاب الطواوين
للحلاج وأخذت أحرر الروح من
مناهاث خرسان وفارس إلى
بغداد..!

وأنا أخذتها هذه الروح
وهي تتجسس، صرت ولا
أعلم كيف صرت؟

- أنا حبيس فقل
لي: متى تكون الفكاك ؟

أحسنت لحظتها بأن باب
الغرفة سينكسر من الطرق، فتحت
الباب.. تراجعت إلى الخلف، كانت
هياكل عظمية كثيرة تقف أمام
الباب.. إلا هيكل واحد غير
مكتمل، بلا جمجمة ولا قصص
صدري وتقصه رجل واحدة،
كانت تحتج وكأنها ترفض النوم
بلون ذلك الرفات الذي سرقه،

الطريق إلى قرية الطوب

محمد شوقي

(المازوت) الذي في خزائنها
فتافسوا عليه... السم الذي
قد تكفي جرعة منه لقتل
الديدان التي سكنت بطونهم.
تأكل أعاءهم. تعذبهم.
يشرّبونها من لبن وحيد...
حفرة أسنة... حملاً وماء،
يتركّس فيه الحلق وتتزاخم
عليه الضفادع.
قال الضابط، وترجم
الوقاف:

- هذا الطريق تشقه الدولة
ليصل إلى آخر واحد فيكم
حتى لو كان في رأس
الجبيل!... سيكون مُعَبِّدًا حتى
تسهل عليكم الحركة،
وتتمكّنوا من قضاء
مصالحكم... (الحرية طريقنا
!) انظروا يا رؤوس البقر
إلى حنان فرنسا، ألم تظنون
أنها في حاجة إلى هذا
الطريق؟!... (نعم، هي في
حاجة إليه! حلّة ماسبة،
حتى تلاحق الثوار وتجمع
الضرائب!)... إني أراكم مثل
ذلك المخبول الذي هبّ للناس
يساعدونه على حفر قبر أمه
فخصف القبر وهو!

- يقول لكم سيدي زاد الله
في مقامه (سيدك وحكاه)،
كان يمكن أن يكون يومكم
هذا أسوداً.. عارفين علاه؟
عاملين حالكم موش عارفين!
الدانير Dunper الذي
خربتموه!.. كان طول النهار،
كالنحلة؛ رايح جاي، يعاون
المحبوسين على نقل
الأغراض، ورفع التراب...
زديهم شقاء على شقيهم؛
سزيهم إليه ولم تترغوه إلا
جئة... من يستطيع أن يقول
لي ماذا فعل لكم؟!...

إلى هنا، كانت القلوب قد
بلغت الحناجر؛ فمسّ بعضهم
أرجلهم في التراب، وثبى
بعضهم ركبهم حتى يتسلّوا
بما عليهم من ثياب...
الحاصل، أن الآلة العجيبة
التي لم يروا مثلاً في البلاد،
كانت تتوقف، في كل مساء،
بجانب حوش الوقاف، أي في
حمايته. لكن هناك من
استلوا سيتر الليل، وتسربوا
إليها، واقتطعوا لأنفسهم
أحذية من عجائتها! وبقصن
بعض من هذا البعض إلى

في غارة خائفة على قرية
(الطوب)، جمع (الوقاف)
بطلب من سيده (القائد)
الأهالي في ألبطحة الفسيحة.
هذا - على كل حال - ما
كان يحدث أحياناً. لكن ما لم
يحدث على الإطلاق هو أن
يحضر ضابط فرنساوي مثل
هذا الأمر. كان الضابط،
يضع مرافقه على حافة الباب
العلوي (للجيب) Jeep وخده
بغض من كفه، رجل على
الباب وأخرى على الأرض،
وهواء خفيف يتلاعب بشعره،
يتأمل حشداً من حفاة، في
جلايب متهرئة. يزحمهم
أطفالهم، سيقانهم رفيعة
مُجَرَّحة... وهاهو الجراد
هائماً يبحث عن شيء
يأكله... وهذه القفازان
مذعورة، تتخبط في أرجل
الناس؛ فالأرض يطبق عليها
جفاف جعل ربيعها مثل
خريفها... وأضحت كل
خطوة عليها تثير زوبعة من
غبار.
تكلم الضابط، وترجم عنه
الوقاف:

مرة، من يخلف قانون
تضارب..

- (فلان) ؟

- نعم سيدي !

- أين هو السلوقي الأحمر ؟

- مات يا سيدي... والله

العزيز... ونحن وجئنا ما

نأكله حتى يعيش؟..

- عشرون فرنكا !

- (فلان) ؟

- يا وبلي !

- عندك ثلاث دجاجة

ونقون، عندي واحدة ؟..

الكذب مل منكم وأنتم لم

تملوا... عشر فرنكات !

- (فلان) ؟

- نعم !

- كيف حال الديك؟

- أي ديك؟..

- الرمادي !

- أحلف لك يا سيدي أنني

ذبحته لأم العيال، بعد أن كاد

المغال يقتلها..

- ومثله يهون وينبح ؟

قل لأم العيال تطلق

سرلحه... سبعة فرنكات !

- (فلان) ؟

- نعم !

- تبارك الله... تحمل جزءة

في وجهك، ولا تدفع عنها

شيئا إلى الحاكم؟

- سأحفظها !

أنفسكم... ولا أنسى أن أقول

لكم: إن الحكم عام - نصره

الله - قد حمّلي تحياته إليكم !

وغضب الوقاف فجأة :

- قولوا آمين، لم أنتم

مكّمون؟ (ومن أين يعرف

هذا القاوري) (نصره الله)

هذه ؟؟) من ذا الذي يتكلم

بغير إذن؟.. لا أحد؟ اصبر

عني شوية، يروح هذا

القاوري، كما يقولون،

وأوديك الأدب الذي تحتاج

إليه.. انظروا إلى هذا

القاوري كيف يُشبع وَحْه. أمّا

أنتم؟ يا لضيّف! نظروا، إلى

بعضكم... وجوه مكتودة،

مصوصة

شياطين... (هم) يننون وأنتم

تهتمون، وأكثر من ذلك أنتم

راضين..

وسأل الضابط الوقاف إن

كان الأهالي قد تجاوبوا مع

أفكاره، فرد عليه بالإيجاب؛

بالكلام وبهز رأسه. فقال:

إنّ، يجب أن نحرك !

فترجاه الوقاف أن يمنحه

دقيقة أو اثنتين حتى يموي

بعض القضايا التي تتعلق

بالضرائب، مظهرًا حرصه

على مصالح الدولة

الفرنساوية. وأشار إلى

(الخوجة) أن يتقدم فتقدم،

وناوله، هذا الأخير، دفترًا،

فتفتح وصاح: هناك، في كل

(أحسن ما فعل... لماذا

يُحْفَرُونَ قبورًا لأمتهم ؟)

وقال الوقاف بغضب :

- من ذا الذي يُهمهم ؟..

بيّن نفسك ؟..

وتكلم الضابط وقال

الوقاف:

- إنه يقول لكم: نمت

عبيطًا، نائمًا على أذني في

مقدوري أن أنكر أسماء كل

الذين تأمروا، وخربوا الآلة

العزيزة، الغالية... هل

سمعت؟ وهو قادر أن يختار

منكم الآن، عشرين أو ثلاثين

حمارًا لينضموا إلى أولئك

للصوص.

ولفت إلى الطريق، إلى

المساجين الكالحين الذين كان

بعضهم لا يقوى على رفع

الفؤوس أو دفع المجارف، ثم

أكمل:

- لكنه يقول لكم: لم أتو

إلى هنا كي أعاقبكم رغم

خطورة ما حصل؛ فليس في

سياستنا كلمة: عقاب! حلم

الدولة الفرنسية لا حدود

له...

بعض الأرجل بدلت الآن،

تخرج من تحت التراب،

واعتكلت بعض القمامات.

وأصّل الوقاف:

- وأنا متيقن أنكم تحبون

دولتكم أكثر مما تحبون

- ادفع أولاً، ثم اصنع بها ما شئت!... خمسة عشر فرنكا!

وشمل الضابط فصارع الوقاف إلى القول:

- نكتفي اليوم بهذا، وسنعود في مطلع الأسبوع... وصاح الضابط مُعلناً نهاية التجمع:

- عاشت الجمهورية، عاشت الحرية والأخوة والمساواة! (إن الذين أسمعنوا هذه الشعارات وضعوا دوماً في قهر ما بعده قهر! وأخضعوا للسخرية... إن ثورة مباركة، هي ثورتكم، قد انطلقت، منذ أشهر قليلة، لترفع عنكم الظلم والضرائب الجثرة... ولن تتوقف، بحول الله، حتى تضطر المستعمر إلى الرحيل!...)

ونادى الوقاف بأعلى صوته:

- من هذا؟
- (صوت الثورة!)

- لماذا تتكلم بصوت واهن...؟

-(لكنه مسموع عند هؤلاء... وسيفي...!)

- كن شجاع وتقدم إلى هذا! تكلم لا تخف! يقول لك

الضابط: ستلثي حاجتك إن كانت لك حاجة! هذا قاورى حراً يؤمن أولاً- وقبل كل شيء - بالحوار...

- (في الأول) هذا - يا مُغفل - كنت الخديعة والغزو. ثم العنف والقمع، وما ترى!...)

- اقبضوا عليه من فضلكم، وقدموه إلى هنا!...

وتكلمت بنادق هنا وهناك... لم يكن البارود مألوفاً في قرية الطوب، فارتكع بعض الناس، ودخلوا حتى عن أبينهم.. جروا في كل الاتجاهات، تلاصقت أكتافهم وتناطح رؤوسهم..

أضرب الضابط ألواناً في صدره باحثاً عن مثلاً... وهم على وجهه، تاركاً خلفه حارسه الشخصي وسيارة الجيب.

وطوخ المساجين بالفؤوس والمجارف بعيداً، وصاحوا: الله أكبر! تحيا الحرية!..

ونابذة
رغم أن الأمر جرى في جانب من السوق إلا أن مناصريه تمكّنوا من أن يجفوا له، في ظرف وجيز، منصة ويزينوها!

نابذة
رغم أن الأمر جرى في جانب من السوق إلا أن مناصريه تمكّنوا من أن يجفوا له، في ظرف وجيز، منصة ويزينوها!

انكأ على بعضهم، وثرثب حتى طاولته بطنه فرحباً بالغاشي، وحدثهم ساعة عن مشروعه الانتخابي وهم يبيعون ويشتررون، يثرثرون ويسعلون... وفي الأخير- لما ثبّن من قلة اهتمامهم - رماهم بيلسه؛ فيشترهم إن هم انتخبوه بالقضاء، في شهر لا أكثر، على حقائهم، وعريهم، وجوعهم القاتل!

لما كان حضرته يلقي، في الهواء، خطابه الساخن كان عبد الله يُعَمِّلُ أظافره المثينة، الزرقاء، في بطنه وإبطيه، ويفكر إن كان سيبيع نجعة لم رحلة حتى يشترى لأبناؤه كنبوة العيد. وانتهى حضرته ولم ينته عبد الله، في أمره، إلى رأي قاطع!

وهو على حمارته، في طريقه إلى بيته، تذكر عبد الله (حضرته)، وتعجب من نفسه كيف لم يحتفظ من خطابه بكلمة واحدة! وهم أن يستفسر رفيقه عبد المعبود، غير أن هذا الأخير سبقه إلى السؤال!

ذات يوم
نزل من سيارة فاخرة سائح غريب عن القرية، زرع... وفي عينيه مكر؛ وواجه عبد ش بنعة لم يفهم

الحنون

أخذ قحور يلصق
الخروف حتى سكن إليه،
فسحبه من رجليه الخلفيين،
وعاجله بسكين كاد يفصل به
رأسه من جزرته!

وتوسعت حدقتا الولد الذي
كان يخرج على الجزار،
وكاد ينوي من الحزن...
وظل يعادي الجزار، ويتجأب
مجالسه، عسى أن يحمله يوما
على الندم. لكأن تحول إلى
حجر لصول ما انتظرا!

أحلى صورة

بات وزيرا وتزوج أميرة.
ولما أصبح الصباح، وجد
نفسه في عباءة، على
حصيرة. وحوله العيال، بينهم
زوجته مميصة.
لوى شاربه، وعصر عينه
لكن، كانت قد فارقت (أحلى
صورة) ! ..

الظل

كان في جنب الجبل. وكان
يبحث الخطو ليخرج من ظله
إلى أن انهكه المير فتوقف
لحظة، ثم سار عموديا عليه.
وبعد زمن، صار له، مثله،
ظل يتبعه!

كان ويند تميد صغيرا في
المدرسة، وأحزنه أن يتناول
الذات صورة بأثمة توالده،
وقال مرة لأمه:
- لو كانت لي نقود
لاشتريت كل البطاقات...
ومزقتها!

وعندما صار وليد طالبا
في الجامعة كانت حال والده
قد تحسنت كثيرا، فأصبحت
أمرته تسكن بيتا عصريا،
وتأكل اللحم والخضر...
وانتهز مناسبة كان فيها والده
يرتدي ثيابا جديدة، واستأنه
في ربحه له صورة فوافق،
فأحده من يده برفق، ووجهه
بعذبة وجهه ما، ثم التقط له
صورة. لحظتها استعاد عبد
الله تلك الصورة الساكنة في
ذاكرته: ما وقع له مع ذلك
السانح الأزعر، فسرت في
قلبه رعشة... وغامت عيناه
في مراة الزكري.

وفجئ عبد الله ذات يوم
بأنه يطرح في راحته صورة
ظهر فيها أنيقا، وقد ترامت
خلفه واحة وارفة الظلال
تجللها أزهار اللوز والرمان،
بتوسطها بيت صغير، جميل.
وتأملها عبد الله فرأى آثار
الحزن ما زالت مخيمة في
عينيه من تلك الحادثة
البعيدة...

منها كلمة، وتقدم أغريب
وتناول يد عبد الله، وأشهر
عليه أن يقف في مكان ما
والنظ له صورا. ولم يسعف
الخلج والارتباك عبد الله أن
يعترض على الغريب أو
يقول له شيئا.

لحادثة حيزته يومها، إذ لم
يجد لها تفسيرا مقبولا. لكن
بمرور الوقت ما عاد يتذكرها
إلا لليل، وها هو في المدينة
يوما يتنكب إلى صورته، على
بطاقة بريدية، في أحد
الأكشاك؛ حمل البطاقة
ووضعها على راحة يده
وتأملها كان يقف في عباءة
مهترئة، وشعره نافرأ، من
لحافه، كقرون الماعز وقد
ترامت خلفه أراض جديدة.

قال بنبرة حزينة:

- لو أني كنت أعرف لغة
الرجل الغريب لكنت طلبت
إليه أن يمهلي حتى أغتسل،
وأبدل ثيابه؛ فقد كنت يومئذ
أملك عباءة جديدة، ولحافا
ناصع البياض...

وتعجب كيف فأت الغريب
أن يجعل من أشجار التين
الوارفة، أو من اليبدر
المملوء، أمامه، بالخيرات
إطارا للصورة! وقال لنفسه:
- إنه إنسان عديم الذوق
بلا شك! أو: إنسان لا تهمة
إلا القلوب...

عندما مرت في جنازتي

الخطاب المزوي

تصرت على ضياع
الأجر لأني لم ألق
بجنازتي... وأنا لتسأل من يا
تري المتوفى أنا أم هو ١٢.

يديه، ولأخذت أقرأ المقطع
الأخير من القصيدة؛ فوجدت
القصيدة قتلها من ستة عشر
عاماً...

عندما تسافر حزوني

في عثيك..

تنتشر كقطاع الطرق

بين المسطور وبين

الصخور

كل الحنان الذي أبحث

عنه..

في صدرك.

عطفك بات يبحث عن

الحنان

عندما كبر... بين الدهورا

وأنا أقرأ القصيدة فنكرت
قول الأصغاني: التي رأيت أنه
لا يكتب أحد.. في يومه إلا
قال في غده...

التفت إلى صاحبي فوجدته
قد ذهب..! فلقد تبع الجنائز،
فأسرعت، لكثي وجدت
المشيعين قد رجعوا من دفني.

كنت في ذلك اليوم..
خارج القرية، عندما رجعت
وجدت الداس - البسطاء من
الداس - يتجهرون بالقرب
من بيتنا، سألت رجلاً كان
يجلس على صخرة في مكان
منزوي على جانب الطريق
(كان يجلس وحده)

- ماذا يصنع الداس هنا ؟

- أو لا تعلم بأن صاحبنا

- وهو لا يعرفني - أبا

سعيد قد وجد صباح اليوم

ميتاً في فراشه.

كان يطلق علي أبو سعيد

وهو يعرف أن ولدي ليس

اسمه سعيد بل غريب، فلم

يشدني كلامه بقدر ما شدتني

ورقة كان يقرأها بين يديه ...

- ما هذا ... ؟

- مقطع من قصيدة قالها

أبو سعيد (وهو مصر

على التسمية) وقد وجدت

في يده ممسكاً بها وهو

ميت.

وينون أن أسأله أن

يعطيني الورقة تناولتها من

حكاية الرأس المقط

بلقم الدكتور محمد براءة

ساح دمي على الطوار. انفصل
الرأس عن الجسد كأنما قطعه سيف
بتار. عز علي أن تظل جثتي ملقاة
على الإسفلت فتدوسها شاحنة أو عربة
نقل. حاولت أن أصدر الأوامر إلى
يدي للرفع الجثة. لكني أدركت أنهما
لم تعودا خاضعتين لتوجيهاتي.
الشرايين والأوردة تتدفق نافورة
جامحة فتتسع البقعة، متطلعة، إلى
تحقيق مشروع بركة حمراء.

المارة يتابعون طريقهم لا تكاد
تلامس عيونهم دمي المسفوح.
يتحاشون الرشاش ولا يلتفتون، سمعت
شيخا وطلعت قدماء البقعة الحمراء
فأستخت بلغته، يتمم :

"لا حول ولا قوة إلا بالله"

لذا أيضا لم أتمح قاتلي، وسرعان ما
غمزتي الفرحة لأن رأسي المقطوع

لا يزال قادرا على الحركة، لا يزال
يتحكم في انقطاع اللسان. عيناى
تدوران بسرعة في محجريهما. كيف
أتصرف؟ ماذا أستطيع أن أفعل برأسي
المقطوع قبل أن يتلبسه الفضوليون
لغرابة الظاهرة فيلقوا الرأس بالجثة
في حفرة صامئة؟

أغمضت العينين. ركزت كل ما
تبقي من كيائي في نقطة واحدة
مستفيدا من كتاب كيف تمارس
اليوكا؟ ثم تمتمت : "هب لي من لذلك
جناحين يحملاني بعيدا بعيدا لأعيش
ولو يوما واحدا".

قبل أن أتلطف بالكلمة الأخيرة بدأ
رأسي يرتفع سابحا في الهواء بغير
جناحين. صحت بسرعة : لتكن وجهتي
الجنوب.

بدت لي الرباط من فوق جحرا،
مباءة، ثعلبا أجرب. سيقا صنداء تتيئا

يمضغه البحر، خلية من غير نحن،
صخرة أجرد من صنعة...

تنفست مرتين، انتشيت بدفء
الشمس يلمعني على الخدين. اخترقت
سربا من الأظفار ففرت مذعورة من
مرأى آدمي مجنوع يزاحمها في
مناطق النفوذ.

يتوارى البحر فيما أمخر الهواء
بسرعة غريبة وأجبل الطرف، فأرى
كل ما تحتي دفعة واحدة ممتدا منبسطا
بثون تعاريج أو أسرار. ووراء
تلايف الدماغ يدق السؤال :

يا صاحب الرأس المقطوع ماذا
ستفعل حينما تحط الرحال؟ أطلقت
التحليق ما استطعت، خياشمي مشرعة
تعبّ الهواء بالكيلوات فيخرج من
عروق العنق مضاعفا السرعة.

بدأت أفهم سر انجذاب عباس بن
فرناس إلى التحليق : نحن في حاجة
إلى الابتعاد عن الأرض ليتضاعف
اشتياقنا إلى اليومي المبتذل. يستعيد
هذا اليومي شاعريته حين نمارسه
بنقة لا متناهية في قدراتنا. أنا لمست
أسفا على جسدي ما دمت أستطيع أن
أحلق وأبصر وأتكلّم. صدقوني، يصفو
الدماغ، تتضاعف شفافية الذكاء. يتسع
الإدراك لحد الجنون. هذه القدرات

المتفجرة تحتاج إلى تجريب... ساحظ
نرحل عند أول حشد يصعدفني.
ولنكن أرض "جامع الفنا" لتناقش
الحلايقية ورواة الأقاصيص
والمشعوذين.

حوّمت فوق الرؤوس محدثا أزيزا
يلفت الأسماح علت الدهشة الوجوه
وارتفعت الأصابع والصوات : رأس
بنادم طائر.

تحلق خليط من الناس حولي،
جمهور في منتهى التمايز والشتات. لم
أضع الوقت: كانت رغبتني قوية فسي
استلام الكلمة :

- أيها التساء اليوساء القباطون
المتسكعون المحرومون الخائفون
المقهورون المنتظرون الهاربون من
الواقع إلى الكلمات تتسلون بالخرافات.
الحقائق تعشي أبصاركم فتخزرون
بالعنتريات والزبديات وبلاد الواقع
واق تحلمون. تحلمون بكواعب حسان
يرضعنكم من أنثائهن الشهوة الحمراء
يعدن لكم شبقية واراها للجوع-القهر-
الكبت...

أيها التساء جئت أدق بوايتكم
الصدئة. أهر قلوبكم المهترئة لتستبدلوا
الصمت بالكلام لتبادروا إلى تسمية
الأشياء إلى معانقة الظواهر والقوى

وهي تنمو، تتحول، تتنصب عملاقاً
بأنف ذراع...

كانت الكلمات تندفق من فمي
كالرعد القاصف في سرعة وتوتر.
أريد أن أقول كل شيء. كل ما
اختزنته أو أرجأت التلفظ به. كل ما
حول بيني وبين الجهر به. المتعلقون
حولني ينصتون في ذهول. بعضهم لا
يفهم جيداً ما أقول، والبعض يتسارون
عن هذا الممسخ الذي يخاطبهم.
الحلايقية أنفسهم جاؤوا بعد أن اكسدت
سوقهم. قال أحدهم :

لا بد أنه طبق طائر ضاع منه
غشاؤه.

- أو لأنه رأس آلي مملوء بهذا
الكلام المحفوظ.

- مهما يكن لا يجوز أن نصبر
على من يعيرنا ويشتمنا.

قبل أن يقلت مني الزمام بادرت
الحشد :

- كم عدد العاطلين بينكم؟ لا
أشك في أنكم جميعاً عاطلون باستثناء
هؤلاء السواح والمخبرين.. هل
تساعلتم مرة عن المسؤول عن
عطالتكم؟ عن السبب في أنكم
تشيخون هكذا وأنتم في مطلع العمر،

نقطسرون وتتغشون وتتعثون
بأخرافات ولحكائيات تقفون وسط
هذه الرمضاء بالفتات ونخاع لشعبيين
ولحوم القطط العجفاء الموبوءة؟

أعرف أنكم سرتم في مظاهرة
المطالبة بالشغل... قرأت ذلك في باب
المراسلات الداخلية للصحف الوضعية
ولكن ماذا كانت النتيجة؟ وعدوكم بأن
يشغلوكم في ترصيف طريق
كبيرة.. هلا تساعلتم عن الفرق بينكم
وبين أصحاب السيارات المجنحة التي
ستتهادى على الطريق المرصفة؟ هذه
الساحة مقبرة كبيرة تضم الأحياء
الميتين... أيرضيك أن تستمروا في
تمثيل هذا الدور: تحسبون أنكم
المواطنون الطيبين وباسمكم يقدس
الرب ويشكر على النعم والخيرات
ويبارك في السر والعلن تذعنون
لمشيئته. ترضون أن تحيا تعساء في
أرض ثرة معطاء... روي عن سهاب
ابن مهلب، عن زطاح بن قليل
الأفراح، أنه قال : كان رجل من
العرب إذا قام من منامه ولذئذ أحلامه
وأكل في فطوره فصيلا ابن عامين،
وصبر إلى ضحوة النهار فأكل أربعين
دجاجة محمرة بالسمن البقري، وشرب
زقين من خمر ونام في الشمس فمات،
لقي ربه شعبان سكران ريان". أما أنتم
أيها التعساء فيصدق عليكم ما رواه
الترمذي عن أبي الرداء : "خير أمتي

: 'وئها وأخرها، وفي وسطها الكدر'.
أنتم الوسيط الكدر...

ارتفع اللغظ : تجاوز الحدود هذا
الرأس المقطوع. سعادة نحن في
تعاستنا، ماله يوقظ الأحزان وينكا
الجراح؟ أين عيون حكام الوقت؟ لماذا
لا تبلى عن زارع الفتنة هذا؟ قاطعه
آخر بوثوق : إنهم يمهلون لي فرغ كل
ما في جعبتي ولينأكدوا هل يصدر عن
ذاته أو أرسلته ولقته يد أجنبية. صوت
آخر : لكنه لا يخاف، ضربت عنقه
ومع ذلك يجهر بأشياء صحيحة... على
الأقل لا يكذب.

كتب أنه خرج متحركاً وسط
الحلقة، متفحصاً الوجوه، مبسماً
راضياً فقد حركت السواكن وأثرت
النقاش والجدل وجعلت الأذان تنصت
لنغمات غير مألوفة. فجاء الزاحف
الجموع لتفسح المجال لشبكة كبيرة
ملصقة بقضيب حديدي طويل يحمله
رجال المطافئ وتحيط بهم الشرطة.
فقهقته عالياً وأنا أنطلق إلى الشبكة
تنقض علي من فوق. لم أحاول
الإفلات أو المقاومة. استغربوا لانعدام
رد الفعل. تعالت الأصوات. أصبح
الحدث أكثر إثارة. طالت حيرتهم وهم
يتناورون. سمعت المسؤول عن
العملية يقول : "لا تلمسوه بأيديكم فقد
تكون معه مواد مامة أو متفجرة".

دخنوه إلى تقفص نحنه إلى
المحكمة.

كنت منتشياً وأنا أطل من القفص
الحديدي محمولا على خشبة فوق
أكتاف رجال المطافئ. تحركت جموع
المتفرجين سائرة وراء موكبي، أخذت
الشرطة تهش عليهم. صحت بأعلى
صوتي : وداعاً. تذكروا ما رواه
سهلب ابن مهلب طالبوا بحكم في لحم
الغنم والدجاج والنبذ الجيد والجنس
المريح. أجروا على السؤال
والنساءل.

رددت الأصوات هادرة : أتركوه
يتكلم... اللي هدر بلسانو ما عليه
لومة... إن حلقة ناجحة... متى كان
المخزن يخشى الكلام؟

قلت قبل أن أغيب داخل سيارة
كبيرة : طالبوا بأن تكون المحاكمة
علنية.

في دار حاكم الوقت اتضح أن
حالتي معقدة. حيرت الخبراء
والمستشارين والقضاة. لم تسعفهم لا
النصوص ولا الحيل ولا أساليب
العنف.

دخل المسؤول عن المدينة مرتدياً
قفازاً حريزياً أبيض، لصطع الوقار
والدينوماسية وهو يسألني :

- أليس هذا استغزازاً يا صاحب
الرأس المقطوع؟ تأتي من بعيد لتهيج
الناس ساردا عنهم أحلام يقظتك
وهوسك الأحمر.. ألا تعرف القانون؟
لم أرد أن أطيل الحوار قلت باقتضاب :

- جئت باحثاً عن جنتي قيل لي
بأنها في الجنوب.

- كيف تتطلي عليك الحيلة وأنت
على مستوى كبير من الذكاء كما
أخبرتني التقارير عن جولائك بجامع
الفناء؟

- الجموع تسحرني : أحسن
دائماً أنها أصداف تطوي على
مكنونات عجيبة. لماذا تحرسون على
أن تستمر غافية في عطالتها؟ لم يبق
لي إلا اللسان، قلت لأجرب ما
تستطيع أن تقطعه هذه اللحمية
الصغيرة.

- أنت تلعب بالنار.

- تعرفون أن الموت اخترقني
ولم ينل مني.

دخل شاب أنيق مسرعاً يهمس في
أذن حاكم الوقت.

عاود مخاطبي :

- هل لك طلبات معينة؟

- أن تكون لي حلقة اتحدث فيها
إلى الناس.

- مرفوض طلبك. سنحاكمك.

- المفروض أنني من الأموات.

أسرع يبتسم وكأنه عثر على الحل
الملائم :

- في هذه الحال سنمتدعي واحداً
من حكامنا الموتى ليحاكمك.

بقيت وحدي في القفص أنتظر، من
حين لأخر تصلني أصداء الهتافات :
عاش صاحب الرأس المقطوع.

لا أدري كم من الوقت غفوت.
فتحت عيني مفزوعاً وقد غمرتني حزم
ضوء قوي تنبعث من كشافات سلطت
على القفص. الأقدام تتولى فتتملئ
القاعة بعدد لا يحصى من الشخصيات
اللامعة في ثيابها وأوسمتها. نفس
الابتسامة الباردة القلقة تعلو وجه حاكم
الوقت. ظللت أشخص إليه في هدوء.
بعد قليل ارتفع صوت جهوري يعلن :

- سعادة الباشا البغدادي استعمرناه
من مرقده ليفصل في قضية صاحب
الرأس المقطوع.

أعجبني الفكرة. قهقهت مرتاحا.
على الأقل يعرفون كيف يتغلبون على
عجزهم. حكمة الأجداد أقوى من
ذكائهم. لا بأس لنرى ما سيقوله حكيم
المخزن.

لا أدري ما قيل له عن جريمتي ولا
استبعد أنهم أضافوا إلى القائمة سجل
ابنه الخائن يوم الاستقلال. كنت متيقظ
الحواس والوعي لدرجة لا تسمح
باستئناف لعبة المحاورة أو السفرة.
عودني اشتياقي للتخليق وساورني
بعض الندم لأنني لم أفلت حين شعرت
بالخطر.

مسد الباشا بالبغدادي لحيته وخلل
أصابعه في شعراتها البيضاء وقد بدا
فخورا بالمساعدة التي يقدمها لمخزن
ما بعد الاستقلال. أخيرا نطق بالحكم
في وثوق :

- ما دمتم تتوفرون على الجثة،
أعيدوا الرأس إلى جثته واقطعوا
اللسان!

ملحوظة : انتهت قصة صاحب
الرأس المقطوع والمفروض أن تتبعها
قصة صاحب اللسان المقطوع ولكن
تجربة هذا الأخير تجربة مشاعة
عشناها جميعا وما نزال وليس هناك
ما يميزها أو يخرجها عن دائرة
التكرار. فوجب الاعتذار :-



الاعيب الخراب

ربيعة ريسان

ابتسم وتمدد بثوبك المزرق الحائل،
متأملاً تخاريم الجير في السقف
العتيق.. لا خيار أمامك بعد السؤال
للحوح، سوى هذه التكبيرة
المستسلمة، والنظرة الراكدة، وقطرات
من عرق، تتعقد فوق جبهتك الغامقة.

ارفض الغطاء المتسخ، وأستم أولاد
الـ... هؤلاء بكل مالدك من نعوت،
تعرف وحدك ببساطة، كيف تجيدها،
كأنما هي من وضعك، ألم تحفظ لك
أيام المجد محاصيل التحليق في إرث
من العز والأمان؟

اسعل ماشئت بمرارة، وانفث خشونة
ريح غائرة، من صر تنبت بين شعبه
المتوشلة، عفرة تبغ رخيص، وأجد
محنياً رأسك، أن تشيق بوجه محقق،
في جموح خاطف، فما أتعب غائلة
هذا السعال الأجش المبجوح! أجمد
بعدها، فقد يغلبك النوم العصي، وتتجسد
لك الأحلام المستحيلة، بعد ساعات
التضييق الجفء، فما حوجك إلى
انعصافه ترضي جوارحك، بانصلاقات

غير مشهودة من أيام مستحضرة.. من
ماضٍ ساحر بعيد.

أنت.. ألم تهف النعمة عليك
بانصباب، من نبع غني لا ينضب؟ ألم
تغمرك الأيام بالرضا، على
تقلباتها.. لكنك، دعني أقولها، كنت غير
غافل، عديم الثبات وطول الباع!

من يخلد لجنون لعبة سمارها، تلك
المصادرة الذاتية، والحرق اللاهب
لإرث لا يحصى، وتعلق أبته بحلقات
متعطشين لكل أنماط الاحتفال في حياة
ليليلة شبيهة بالأحلام؟

أقلت الحرق؟.. ذلك ماكنت تفرقه
بالحكي حتى جذر الدهشة، وأنت تدعي
أن ترسانة من النقد، استعملتها لغني
ماء الشاي، دون حساب للتكلفة! من
أين لك بكل هذه الأشكال
المشوشة، المستقرة على وتيرة
واحدة، من الاستهلاك المشدود إلى
مآلات من الخراب؟ المائحة
لإحسان رث من المتعة؟

انعطافات، تولد الحديث الذي يسمك
خلسة بمهاوي الاعوجاج، فيكتفين بأن
يهمسن لبعضهن في ثلثيا
الخلوات، التي تمنحها اللقاءات الواردة:
- الله يهديه!

مع ما يمنحه الدعاء من فائق
الحب، لأواصر تتغذى من دم
واحد، ويعدها يخلدان للصمت والرضا
الخالص.

شيء واحد كان يثير استياءهن
حد الحزن.. عزوبتك، ومراك لاتعم
بألقة بيت، ولا يخلق من حولك في
تماس وهاج، حلقة صبية من صلبك.
هل رغبت أنت يوما في ذلك؟ **أكان**
تأرجحك الثمل بين - إيقاعات
النساء، المطلقات
الثلثة، والعابثات بحركاتهن في وقفات
ثابتة، والمواكبات لليل حتى لبراته
الأخيرة، بالدف والكمان، شاعلا لك، عن
أوان التفكير في زوجة تتركك
منزعداً، تحت وابل التتابع اللانهائي
لأوامر نصوح، تمليها طبيعة وظيفتها
كما تفترض!؟

كم أغدقت على هؤلاء
المرتجات القوام، النازحات من أحراش
البوادي، أو القنمات من اكتظاظ
الأحياء الهامشية!؟ كم جسداً
أضناك، فلزم كي تغويه أن تطرح
وميض ورقك الأخضر، كساة سافراً
خرق حرماته!؟ أو توجج فيه عبق

كان أبوك القادم من سهول
الحوز، على طريق أكثرها غير
معبد، قد تكفل ببطشه الأكثر
وصلايته، من حماية مانهب جدك، ممن
وقعوا لديه في شرك الهلاك، عبر
مسالك الغزوات والتطاول، وبرعاية
من المخزن. الامتداد لأراض منسية
تدعو للثي، والانتفاخ المبالغ فيه
للمحاصيل التي يتم تصفيتها في
الأماكن البعيدة والبساتين، والغموض
الملازم لقضايا مدبرة بكاملها، ليس
وراءها غير لعبة المكر الهادفة..

من كان يدعي أن كل هذه المدخرات
ستندثر مجنحة، كما لو أن الأمر لا يعدو
أن يكون رفاهية خيالية!؟ حتى
أخواتك تم نهبن، تحت نزعة
جلفاء، لمعادة عشائرية، لحر من من كلما
حقن.. مرة بدعوى أنك وحيد
الذكر، حاميهن ولن تتخلي عنهن، ومرة
بدعوى أن الغرباء أزواجهن رجال
عابثون، ولا حق لهم في مال غير
منحدر من مهد عائلاتهم!

وهن، في الترددات اللحظية وأيام
الحاجة، ما كن قادرات على
الحسم، وتصفية
المختمة، معيدات تغير الخصوات، في
أوضاع تصحيحية. كن يرين كيف
كانت تتبخر مقاصع الأرض، من يد
موسومة بشراة المحو، وانتظام رقة
حولك، كن همها كيف تعثر على

الطمع اللاهث، إذ تجعل موطئ القدمين، يزهر بورق يزيغ الرأس عن مداراته؟!!

كُنْ خليات المتع
المختلة، يتغنين في المفتحات بصدى خرابك، وبأماجد أصلك وفصلك، في تضمينات خرافية عتيقة، تغزو مشرقاً، حالماً تقع بسمعك المغلوج من السكر والتمتعة.

أي نهكم كنت تحاصر به من تأتي عرضاً في حديثه، معاني القلق أو الشكوك في تصرفاتك، أو يؤكد أن شيئاً ما ممكن الوقوع، تذكر به جملة محزنة أو جملة من المحاذير، سيؤكدك حقاً إلى مال عصيب!

كل شيء قد انتهى.. لكنك لا تزال تتصاعق للافتتان المورط، لهذين البذخ، الذي روتت عليه.. انفضت الحلقة من حولك تبعاً، كان مال مو البيت صخباً، والذين أجهزوا على ما تبقى قد تأكدوا أن آخر بصيص من الإرث قد انتهى، فغادروا، حين أدركوا أنه لم يعد من المجدي، التسكع حول موائد عارية. من يومها ركبك رعونة الحكي البئيس لنكسة أمجادك، وقذف هؤلاء وسواهم من علية بيتك بأشنع السباب.

أتدري؟! كان ذلك الشيخ الملتحي، الذي واكب بحسرة، مجون طيشك وعيبك، الداعي لك أبداً من

حيث لا تدري، واليائس من تقويمك، وراء فرصتك، كي تكسب قوتك، بعد أن انحجبت عن النظر إذ هدك الاحتياج..

كان خلا صدوقاً لأبيك، فأرسل يستدعيك من غير حوار ترددت طويلاً خوفاً من هجمة عبارات التقريع والملامة، لكنه لم يفعل. هبط الصمت حاجزاً بينكما، وفي الصباح، كنت ببذلتك الزرقاء الحائلة، حارساً لمبنى الإدارة، تجلس على مقعد تحت اصطفاق الراية.

أنت لم تقل من أهمية ما حدث.. كنت في الجانب الأيسر بعد الباب، في استراحتك تضع في مربع المخزن الصغير، يراد الشاي وعدة الكيف، تقوم بترتيبها، وعينك على الطريق المستوية، ترقبان ذهاباً وإياباً، كل من يسير في معبر النور.. ولا شيء يصرف تطلعك، عدا تلك النداءات المفاجئة.

مالذي جعلك تنقاد للغضب، وترزعق في فوضى، شامتاً حالك ومالك، أولاد الب.. وتثور في جنون عبر الفواصل فاقداً كامل حزنك ومستعداً للإمساك بأية ضحية تطالها يدك؟ أنت تقول إنك راكمت صبراً، تغتنن البعض في استئثارته، بالنداء الملح، والتلاعب

الوقح، وهم يقولون إنك في زاويتك، كنت تتباهى بإيماك، وتهزأ متشدداً، بأسئلتهم، لعمل لا يحجب

فقرأ، ولا يستبدل من حال.. وكلما مرت بك امرأة في الذهاب أو الروح، أشهرت من موقعك لمن معك، مزوجاً خالصة من حركات تختزل أفعال سوقية، كانت لك مع النساء.

تحكي لمن يظل مشدوداً إليك، وأحياناً تأخذ راحتك في المكاتب، كيف كنت أمام الملاء، تعبت بيدك في حناياهن، في مشهد احتقاني، فيصبح من حولك في هياج!

ووحدة كنت تباعاً، سعيداً للعبة، تغادر أعمالك، في مشهد مريب من التصاميم، لم تنفع معه، لا الإشارات الخائفة ولا التلميحات الصخب، بحسن التصرف أنت لا تنسى أن ترى نفسك نائها في صورة الماضي المطبوعة بالعجرفة!

لكن ليس سهلاً أن تقطع المطاف بالأعيب فظة، ونزاع يفضي بك دوماً، قبالة الباب.. هاهو العمر الذي تسرب.. واستهلكته مآلات عديدة ومنفلتات، يسلمك لرجة التعب وذبول القوام لرجفة اليد الراعشة النائية عن وجهتها ولوحشة الخلوة القائلة.

من ينكر الآن، ممن شهدوا ملامحك، عبر يضع كلمات مختارة، مساراً منسوجاً بخيوط خرافية، منلججة؟.. لا أحد.. عدا أصحاب الشكاوى، في منغل

النزاعات، وصور الذهب الرديئة، التي اخترقت كل القوانين من جدك لأبيك.. لتطبع في الذاكرة، رمزاً فاسداً في الحكايا الشعبية..

إذا تمذد، فليس بعيداً بعد كل هذا اللفظ المريع، أن يفتحوا بابك الصغير ذات صباح، إذ تركهم رائحتك الننتة، فيعثروا على هنتك الشعثاء وأنت نافق مثلاً تنفق من الجوع الدواب، ومن حولك تتخيل مندقة تلك الذيدان المسودة الصفراء، ساعتها على مضض، سيوارونك التراب من غير أي شكل للمحاكمة.. وحدها الآخرة تتكفل بذلك، وسيعودون بعدها طامعين لتجلية المكان من نفسك وسيقولون:

- إنها السماء تترصد!
وما زالت حولك رطوبة التراب.

من مجلة القصة المغربية
بواسطة الأنترنت

فيض من أسرار الحلاج

التعصيد، الفائز بالجائزة الأولى في جائزة مفدي نركزي، المغامرة للشعر عام 2006

عبد الله عيسى محيلج

قال « المجنون » وقد مرّاني في الضحى فوق الصليب مضرّجاً بدمي الشهي كوردة
عذراء وشهراً الخجل:

- « أولئك عن العالمين ؟ ».

مادخل مروحك في انعكاسات الفنون أو اختلالات اليقين؟
مادخل مروحك في عيون لا عيون هـ، وآذان صموت نيس فيها غير قرقرة
الفنون.

ولدي قد استودعتك البوح الأخير، حكّي نصيرك الجهات بلا جهات
والنقيض بلا نقيض - يا فتى لم بحث بالسر الدفين؟
قد كنت عندى الجنى والصادق المحرّ الأمين.

- يا شبحاً - قالت جراحى بالتيابة عن فمي - علمني حبّ الفناء لحكي أكون
حين انتهيت إلى الفناء وجدّني في كل شيء قلبه، ورأيتي لئن الظواهر
والظواهر وإرثاشات السكون.

ووجدني في الصمت صمتاً، طعمه في القلب أشبه بالحنين.

لما تهتد استفاق النائمون وأجمعوا مستبشرين: - الخصب عاد !.

لما حكيت سمعت صوتاً في دمي وسمعت أعلمهم بشرى الله يهتف فيهم:

- وَهَذَا أَقْبَلُ نَحْدُ سَوْفِي صَادِقٌ - نَ سَوْفَ بِنَهْمٍ لِرَبِيعٍ عَمِي يَبْلُذُ ؟!

١ - فَيَكْتَسِرُ الْعَذَائِرُ، وَيَجْدُو، وَنَ سَوْفَ تَضْحَكُ تَحْتَ أَقْدَمِ لَبْدُ

- ثُمَّ سَتَبْدُ بِهَا تَحْنِي إِلَى الشَّهْوِ، فَقَدْ نُصِرَ بِي الْتِلَافِي فِي الْقِيَابِ.

فَيُوجَدُ لِي قَدَامُ الْآفِ الْجَنَاحِ، وَخَفَ ظَهْرِي سَيِّدِي - بَنَى الْآفِ الْخَرَابِ.

وَسَمِعْتُ صَوْتِي هَذَا: نَعْطُو عَبْدَ اللَّهِ مَلَّ، فَهُوَ، وَنَسْجُو إِلَى بَيْنِ الْبَحَارِي

كَالذَّنَابِ.

وَدُمِي مَرَأَيْتُهُ طَافَ بِأَكْأَمَرٍ يَنْدُرُ بِالْخَرَابِ.

وَإِذَا الْمَدَى كُلُّهُ نَدَى - يَغْلِي بِأَجْبَاشِ جِبَاعِ الْكَلْبِ، وَكَتُفَيْهِمَا صَاحِبِ الشَّظَرِ

الْمُسْتَدْرِ وَالذَّعَاءِ الْمُسْتَجَابِ.

فَرَفَعْتُ: «لَا»، وَالْمُؤْمِنُونَ يَقْتَتُونَ. فَكَفُّنُ صَوْتِهِمْ شَبْهُهُ بِالصَّوْءِ

أَوْ بِزَلْزَلَةِ الْحِسَابِ.

أَشْرَعْتُ صَدْرِي لِلنِّبَالِ، وَقَدْ تَلَا نَهْأَمَ مِنْ حَمِي: سَتَعْدُوا، إِنْ ذُ

فَعِلَ الْخَطَابُ.

فَأَمَرْتُ بِصَوْتِي مِثْلَ قَهْقَرَةِ الْجَوْنِ أَوْ الْجَنُونِ.

وَإِذَا الَّذِينَ تَحَصَّنُوا قَدَامَ وَجْهِ يَضْحَكُونَ.

فَتَلَفْتُ الْقَلْبَ الْخَمْرُونَ إِلَى الْوَمَاءِ، مَرَأَيْتُ أَنْصَارِي كَأَشَارِ أُمَةٍ مُتَسَرِّحِينَ

وَمَاءَ سُورٍ مِنْ خَرَابِ.

وَمَرَأَيْتُ بَعْضَهُمْ سَوْكَانُوا كَثْرَةً - قَدَامَ كَيْسٍ مِنْ طُهَيْنٍ سَاجِدِينَ وَخُشَعًا،

وَعَلَى اللَّحَى سَأَلَ اللَّعَابُ

ووجدت يا شبحي الكرم من جهد في محمد خاصرتي كنياب الكلاب.
 هم هؤلاء الواقفون مجلّين من النجعة مثل وثان الفجر.
 قد أسلموني للفقير والسياسي السفير، ووقوا ضطراً لبراءة من خطاي
 ومن هواي ومن مناي، ومرددوا في الناس: إنه قد كفر!
 أنا لست أدري كيف يكفر من كفر!
 ما كان أذكاهم فطن بأن سيف الظالمين يحز شراني، وبشر في الفبا
 دمي فيضحك كل كذاب أشير.
 مررت بأشلاطي ممزقة بقي، غاضها مرأى الدماء، تكذبت، مردت على وجهي
 المشوه خرقاً، ومضت تحجر حر خلتها نرب عتور، عور
 من أفعيه وبعض تجار الكلاب. ووقيم بعض العنفس من عتاش نقدق في
 الذمري.
 أقوا عني سؤاها: ما أخذ ما حد تصوف ما ترى؟
 فأجبتهم: حد تصوف ما ترى!
 ونفروا... عادوا إلى دفة النصور والجحور أو القبور بلا خفي. وبقيت
 وحدي في خراء، وكان من فوقني غراب جالع، لما رأى قلبي الشهي المستر...
 وربت يا شبحي سترة ترعخي، ومضت تحت سترة ترعخي،
 ومشدقي بين مشاق ترعخي، درمت عيونك دمعين: هـ نجين مقصر!
 مررت بظلام على الخرب، الخوف مررت، نصمت مررت، موت مررت، كنت في
 عين تحية ونؤس وتحدة نر غيد عسكر.

الرواة

الفصل الفاشر بالمربة الثانية في جائزة مفدي نركراء المغاربية للشعر لعام 2006

شعر: ادمرس علوش

لبنسف نبوءة "البوت"

في "الأمراض الخراب" ...

الرواة

لا مالح هسرة الزمان

وبالمكان صافوا تماماً

غفلوا عن الركب قروناً

وناهو في منايه الدائرة

يحشون عما تبقى من كينونة وجود

بصعيد "روح" في حدق

البقاء.

صورة الآخر

في مشهد حرة نبي

أصمت جيئهم

اختلف

الرواة حول منحدرات

اللغة

ودابة التدوين التي تعض

مفترق الحواشي

وتنشي اسباب انجدية

نن من فمالة المستقبل

وما خيلوا

حول شرج كوز ابيذ

اللقاة عس عاتق اندوالي

منذ "أمر"

في منقار "تسر" بيبي

الذي حط على "دمرج" بين

القبين

بنتحدثت عوده

بصيفه شهود

جؤو، ذي شراة ندمر

سدوا الباب

بلا أقذل

ودقو مسند نغيب

في ترعة الرماذ...

الرؤا

قساء

إلى حد المحكمي الذي يشهد

بالتاريخ والفرأ والشكاري

وبالشعراء وسعاء البريد

والصعاليك المستعدين في شريح

الغير وعامش الحيوات.

شهود نرؤر سعد -

كلما تعلق الأمر بسندان الحقيقة.

ما يبتو يوماً وقع خبيثهم

في شرك الخطار

وشركات

ستسمو شؤر وحنية

في سحات هبة ناموي

ومقبة على حراب ترأخر بالقدم

وسراب هنرأ...

شروء - هكذ -

غامضون برأسون في الأملأ

والنسيان في أن

يتكئون الإنشاء

في أراضنة نفاهي

وعلى نفاولات ترأكون قصائد هم

بشر ما سرح

في معلقات شردة

وقبائلهم يرغفونها عاليا

ليشتر المامرة

والمجوعة

والأخذية

والغباش...

تمضي الحروف بلا أجنحة

في اتجاه المحيطان

وَنُفُوسٍ... وَحَمِيمٍ مَذْنُونٍ
وَعَبَّاتٍ بَابٍ... وَسِرَاجٍ نَحْسِيٍّ
وَسِرَابٍ مُنَادٍ...!

الرُّؤْيَا

خَفَّ سِتْرٌ مَحْجَرٍ
تَلَفُوا مَسَالِكََ الْمُعْجَمِ
الَّذِي يُضِيءُ ظِلَّ الْعَتَمَةِ
وَأَسْتَأْشِرَ الْحُرُوفِ عَقْلُومًا
عَلَى سَرَايٍ مِنْ عَثْبَانٍ
بَسْمَلُوقٍ بِأَلَاغَةِ السَّحُورِ
الْهَذْيَانِ وَحَدَهُ

يَتَوَسَّدُ كِتَابَ السَّرَابِ
وَالْدَهْشَةِ بِمُفْرَدَهَا
خَفَّتْ حَبْرُ الدَّمِ
فِي الْقَجِيعَةِ

وَلَا أَحَدٌ آتَبَهُ لَلْمَعْنَى

كَانَ الْجُرْحَى قَدْ مَرَّ بِحَاذِئِهِمْ
لَسَكَنَ

لَا أَحَدَ

كَانَ قَدْ تَدَنَّ...

الرُّؤْيَا

لَا أَحَدٌ اسْتَمْتَحَدَ عَلَى جَبَدٍ لَلْقَةِ
قَطْعَ فَحِجِّ الْأَقْصَى ظِلَّ بَوَصَّاتِهِمْ
لِي حِصْنٍ لَصَحْرٍ
وَتَوَادِدُ لَذْوِ لِسَاعِيٍّ
فِي الْجُرْحِ

وَقَامِرِ الزَّمَانِ...!
لَا أَحَدٌ وَكَلَّهَ لِحُجْمُوا الْوَصِيَّةَ
فِي حَفْنَةِ السَّرَابِ

فَقَطَّ مِنْ حَكَاكَ تَدْرِكِ اسْتِعَارَةِ الْأَلْفَاظِ
أَعْتَدَ سِرَّ كَفْرِ بَعْدَ الرِّكْضِ
وَسِرَاءَ الْقَافِلَةِ...!

الرُّؤْيَا

لَمْ يَحْطُوا بَعْدُ فِي مَيَّاتِ الرِّوَايَةِ
لَمْ تُهْلِكْهُمْ وَجَبَاتُ السَّرْوِ

مَا يَكْفِي مِنْ حَبَاتِ نَرَمَانٍ
يَنْقَضُو شَرِّ الْحِكْمَةِ..!

وَحَدَهُ لِفَضَائِلِ

تَقْصَعُ عَنْ بَوَسِ الرُّوِيَةِ

وَالْأَبْذُلِ

دَوْمًا مِنْ قَصَبِ

يَتَهَيَّؤُونَ لِنَضِّ الْوَلِيمَةِ

وَأَخْرُوجُونَ مِنْ حَسْبِ

يَتَهَيَّأُونَ كَذِمَاتِ الْمَلِكِ

وَالْآنَ لِمَقِ مِنْ الرُّوَايَةِ

عَدَا ظَهْرِ الْغُلَافِ..!

الرُّوَاةُ

وَتَحْزَنُوا فَاحْكِمَةَ الْعَمَلِ

بِأَمْرِ الدَّجْحِ

يَتَشَرَّدُ الْعَيْنُ فِي شَاشَةِ

الذَّاكِرَةِ

وَالْيَدُ فِي مَشْرِحَةِ الْفَقْرِ

اسْتَدْتُ كَجُغْرَافِيَاتِ ثَلَّةٍ..!

- أَنْتِ أَنْتِ الْأَمْرُضُ..؟

لَا حَتْمِي بِتَجْدِيرٍ مِنْ لَذْوِيَنِ

- أَنْتِ أَنْتِ الْيَبَسَةُ..؟

تُرْصَعُ قَدْ مَيَّ خُطُوتِ خُدَّائِي

وَضِيقِ الْقَبْرِ

- أَنْتِ أَنْتِ الشَّمْسُ..؟

لَا عَذْ خِيوطَ اشْتِعَاعٍ فِي جِرْعَةٍ وَاحِدَةٍ

- أَنْتِ أَنْتِ السَّاحَةُ..؟

لِيُعِيدَ الْحَامِلُ الْعَتَابَ لِسَلَاحِهِ الْقَدِيمِ

- أَنْتِ أَنْتِ لَشَرْقَةٍ..؟

لَا طَلَّ خَفْتُ مَشْهَدٍ عَلَى كَثَافَةِ الْأَخْزَانِ

- أَنْتِ أَنْتِ التَّرْقَةُ..؟

بِحَصْنٍ بِحَاكِمَةِ الْعَبَابِ فِي شَلَالِ الشَّبَاكِ

- أَنْتِ أَنْتِ الرَّائِي..؟

لِيَشْهَدَ التَّهَامُ عَلَى مَرَاتِحَةِ الْبَحْرِ

الَّذِي وَلَّى فِي السَّيْدِ

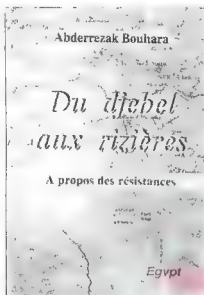
لِيَشْهَدَ الْبَلِيلُ عَلَى مَدَوِلِ مُرْكَلِ

فِي الْبُيَّارِ

لِيَشْهَدَ الْيَاسُ عَلَى صَمِيرِ بِنْفَعِيلِ

فِي السَّوَادِ

لِيَشْهَدَ التَّسْقُوعُ عَلَى لَمَعِنِ الْفَصَّةِ



في دراقٍ حُلِيٍّ...

أها السراوي

يا أنا... يا أني

- أنك لعبد تشكّل الحكي

بعداً عن وصايا الخراط

المقفرة في الدوّاب

في السطر الأول لتيه العكّابة...!

- أنك

لتككون نديمي الأبد

في الكأس عادة

وفي مجد الكتاب ذي غدة

لا مراح من سيرة السودة

مسي... من أني...

من الحبر الذي ينثر الندم

وتنصح القصيدة...! ... /.

صفي لي دمي

التصيد الفاتر بالمرتبة الثالثة في جائرة مفدي نركراء المغربية للشعر لعام 2006

مألفي بودية

صفي لي دمي	صفي لي دمي
صفي لي فمي	واختق
وصفي لي الزمان الذي باعني	صفي لي فمي
ورمي موعدي لغيبوم الشت	صفي لي فمي
صفي أنا...	صفي أنا...
فأنا مراحل.. مراحل	صفي أنا...
والوصول إلى نرمن لا يبيع دمي	صفي أنا...
لست أدري: متى؟	صفي أنا...
كأن لي نرمن	صفي أنا...
نيس بي أن نفس كيف مضى	صفي أنا...
ونفسي نرمني	صفي أنا...
وإذا نرنا نرنا:	صفي أنا...
كيف نقضى؟	صفي أنا...
صفي لي دمي	صفي أنا...

لاعرف معنى التسكع في موت صون الحياة

لاعرف معنى تبقاء بدون وطن ؟

صفي بي دي

وخصوضي دي

والذي ينض لان هذا الذي ..

نضه يس بي

صفي مقني

* * *

يس بي وطن

يس بي وطن

فالبلاذ التي تشتتني مقني

وطن ليس لي ؟

وها نرمن آخر قد أتى

ليس لي أن أفسر كيف أتى

ولكنني ما أنزال أقدمه للربيع

وهو يجلي الشتا

* * *

صفي لي الزمن

لاعرف كيف اسرقى من دمي

وصفي لي دمي

لصكي أعرف الآن طعمه الكفن

صفي لي الكفن

مايا

شعر عبد العالي مرعش

وعصفورة من نرجاج الحلق...
مرمما ضيقتي المدينة... مايا
وفي داخلي أشعلت نرت قديلها،
عقلت عهرا في خبط انعكاسي
ورادني صمت مندليها
حكي نوح...
مرمما كن ذرفا قدما استطيع
ومستشبا قدما يحتوي الربيع
ومستشبا قمتي جبلا
في السقوح...
مرمما جذ فرصة للكلار
بذلة جذ فرصة للثروخ
مرمما تعد مهرة الوقت تدرك
-واوقت كك السيف- نجي
سنت نريق نخيف

كنت أبكي...
وأنت تعدن لي شاي أحمرانا
في المساء
كنت -كالطفل- أجمع حرد موعري
وأفصح خيبة شعري
وأبحث في ضوء عينيك
عن سبب واحد يحتوي غربي
حكي أغني
وعن موعد مقم لا تراف البقاء ؟
كنت أبكي...
وكان لعينيك كل حراق اندى
وقول نصمت
نمة كرقب
حرد مسامت...
عربي سرية...

و غنية من تقسيمها شجن لأصدق

و نرجوحة من غير الجرح

مرند كان في قلبه صبي المنزق

فوق شبيب بيتي

و فوق جبل الفسيل

و فوق السطوح ...

نغة لأمير تداء الدموع

و عمر الشوع

و تاج الورد التي أصبحت لا تنوح ؟

أسودا كان من حولنا فرح لا يمكنه

اخضر الموت كان كلهم

يفارق مايا قبيسا

ليفتح مرثاة الأثرمة

غامضا كان كالنفر

في أكوس من قلق ...

كنت أبكي ... و أبكي ...

و حين تصلي على شقي الرماح

و حين تمر على مراحبي الطرق ...

أشتهي أن أضلك مايا

لا عرفني دونه حاجة

تفاجئ عرفة كذبة ...

دونه حاجة لا غتيال القرشات

ولا قنصر و مرق ؟

نشهني ن شديت

دست في قلب

و القلب منك شطابا

و أنت اشرق ...

كل ما خبائه المدينة في داخلي

مر قتل شهر

و أن قاتل وقيل

و أنت لدية و مفرق ؟ ؟

أذكر أي وقت و حيدا

و لم أعذر عن مرحيل مواسنا للفر

أذكر أي مشيت

لا طول بما أعاني

و لم تكتمل في دماي الدروب البعيدة

لم تكتمل في فمي شرقات الأغاني

و لم تكتمل في خطاي الأمر ؟

فجأة...

شدتني وجع الإنباء...

لم أكن ملحقاً أو إليه

غير أنني أعشق حُلُم القعيدة

بالصحو حياً...

فأجهش، فجهش "مايا"

وتورق فاصحة الرُّق والقلب...

والمختصر:

مفعٌ دمي يذوبُ

وسُكراً شعري يذوبُ

وحزنُ المساءات يذوبُ

وعني توبُ

إذا ما احترقتُ جيداً

مرقاةً شحراً...

كلما خدني موعد لا يروُبُ

تساقطتُ في قبو صعتي

ونُغشِق في مدهي يدمرُ

وه نروي في مرصيفٍ تدمرُ؟

طاعتُ كُنت في الحزنِ،

خذ فجيعةً، خذ وجع

كُن مبيتاً وطنٌ من سرابٍ مكنٍ

وأمنية من حنينٍ الجعم

غيمةً كُنت "مايا"...

وكُنت مرثوياً: إذا طرأت حولي

فصولُ المطرِ

فهل امرأةٌ غير ما أنت فيه

كجيد السباحة ضدي...

وتسرق مدَّ البحارِ،

ومدي...

وتوقظ نسمةً لشوقٍ من

ضمٍّ المنظر؟

كُنت بكّي...

وكُنت مدَّ الطريق الذي

لا ممدد...

كُنت فيرونة في مرماي الشهي

سنوثة الحرفِ

ثم تبسُّ صمتَ رماذٍ؟

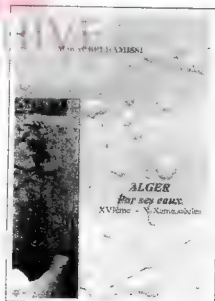
كُنت من صبتِ بحرَ

عبر مسامتٍ جدي

ونجرتِ نجرتِ لا يحوزُ

وَعُشْبَ لَهْفَةٍ زَلَّامَاتٍ	كُنْتُ سِنْبَةً قَسِيَّةً،
وَوَجْهَ حَقِيقَةٍ زَلَّامَاتٍ	ذُنُوبَ عَقَبٍ،
مِنْ دُخَانِ السَّجَّارِ،	صَعْدَ شَيْذٍ لَقْدِيمٍ،
مِنْ ضَمَمٍ،	وَمِيلَادِ عَمْرِىَ نَوَسَدٍ
مِنْ شَتْوِ التَّوَاقِذِ،	كُتِبَتْ شَهْرَتَا وَتَشَى
مِنْ صُورَةٍ عَلَّقَهَا عَلَى حَافِظٍ	بَلَا مَن... .
مِنْ فِرَاقِ الدَّاءِ	كُنْتُ جَمْرًا لِقَبْلِ... .
وَجُمُوعَةٍ مِنْ بَقَايَا الْبِلَادِ... ؟	وَرَحِيقِ الْحَيَاةِ... .

الجزائر: خريف 2005



خطاً فادح

في العروض!

المكي الهنّامي

كُنْتُ أَحْثَارُ فِي الصَّبَفِ، كَيْفَ أُعِدُّ بِرَدِّي

إِلَيْكَ. الْوَيْلُ أَوْ رَأْفَةُ، دَائِمًا، يَنْعَاسُ الْبَلَاءُ

وَأَحِبُّ صَاحِبَ حَلِيكِ، بِشَرِّ قَاتِلِ نَزْلَانِي

بِعَكْسِ رُؤْيِي، فِطْلَةٌ قَطْلَةٌ، فِي عَذَابِ جَنِينِ

مَرَّةً، قُرَابِ قَسَمِ الْمَدَنِ انْصَرَفَتْ صَوْبَ الْقُدُومِ،

غَرِيبَ، كَدُّ خَطِي لَهَا كَيْدٌ، وَجِدَدِي سَاعَةَ وَحِيدَةٍ.

وَأَتَيْتُ أَخِيرًا، صَحَفْتُ عَلَى رَحِي وَجْهِ جِي.

وَحَمَسْتُ قَسَمَ بَيْتِي، فِي دَحِي، كَمَا حَتَوِي

أَنْتِ أَجْمَلُ مَنْ خَطَبَ أَدَمَ فِي الْحَرُوفِ

سَعَفَتِ نَحْسُ جَمْعُ مَنْ هَدَانِي لِلْأَنْدَرِ

مَرِيدُكَ هِيَ أَصْعَدِي شَجَرَ الْقَبْرِ وَحَقَّرَ فِي فُصُوفِ

قَلْبًا فِي مَرْدَدِ الْخَرَفِ سَعَفَتِ بِي سَبْدِي

شَاهِدًا فِي الرَّهَقِ وَسَرْمِي دَمَ سَحَى فِي دَمِي وَبَدِي

سَكُونُ كُفُوفِي فِي بَيْتِكَ وَأَنْتِ نُصِي دُهُولِي ...

(غاسر الملح/5 أوت 2002)

أنتِ أنتِ الوطن ..

عبد المالك بومنجل

للسماء التي أشرقت بالغمام على حرقتي
 للغمام الذي يسكب الآن على ضمني فرحا كوثري الهوى
 وعلى غربي
 للغمام الذي يحمل الآن سحرَ ليرة، كبرياء ليري
 وليلي علي شرفتي
 للمساء إذا عانق الأمرجون الغمام
 وانهمر السحر منبقة
 له الروح هائمة في الروابي
 وله - وحده - كل هذا النشجن

لني أشرقت وظلام بشردي عن هواي وكفري
 فأحلت معنقة فكركي
 لني عبرت ومسلك مقلقة وأنا شارد في هجير انشجي

فأظلت شجونني وظلت تكفكف لي عبرتي
 التي هيأت لي من دفتها وطناً ومن كبرها أمةً
 حين غاض الوفاء فلا وطن يحوييني
 ولا صاحب يفهم الجرح عني
 فقالت: خذ الدفء من مقلتي، وأني لك صاحب
 فاعتنق صحتي

التي أدمركتني وقد هدتني الجرح والكبرياء
 وغاضت عيونني ولا وطن يحوييني
 لها أسكنكم القلب أشجائه . . وصالح . .
 "ألا لعنة الله على وطن شرّد الحب في مقلتي وشرّدني . .
 أنت أنت الوطن . ."

التي مقلتها شموخ الماذن نر هو السبيل كبرياء الرمي
 التي شفتها ابتداء الربيع انهماء الطفولة مرفرفت الندى
 التي وجنتها ابتسامة الوليد انسكب البراءة
 ومضت نسف وتفتخ مدى

فأوحدها خبأ القلب شوقه حين غاض لندي

التي بيع | ظهر من مقلتها وبقي على وجنتها الصفء

التي تشرق ضمنتها بالجلال وسضع من ملامحها لكبرياء

التي يكتب الله على صفحاتها حروف لندي

وعلى مراحيلها صحائف مرهم والنور والأيام

لها وحدها أن تقيم على لصري خالدة

ولها أن تكاول من مرفرفات إحيى ما تشاء

لها وحدها فتح القلب سواره شحات

وقال: ادخلي في فؤادي، وادخلي جنتي

لها وحدها . . . التي تسكب الآن على ظمئي

فرحاً كوشري الهوى، وعلى غرستي

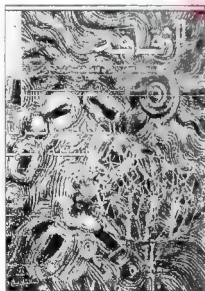
التي تحمل الآن سحر البراءة كبرياء الربي

وتظل على شرفتي

لها وحدها خبأ القلب شوقه حين غاض الربيع

لها وحدها

هنا وحدها سئم الجرح، تسمره حداث
وقل: دخلي نصري، ضمي، ذ نرجع، شوقها
ضندي جرحها
وبها وحدها عائق الأمر جواز الغمام
فأنهمس السحر نريفة
وهنا أنا الآن نضي معاً والربيع، خضرة
نعيد لأسرارها بوحها



قل للمليحة

نير درم دوخ

I هذه القصيدة معارضة للقصيدة الشهيرة التي مطلعها قل للمليحة في الخمار الأسود / ماذا فعلت بناسك

متعب قل للمليحة في الخمار الأحمر فماذا فعلت بعاشق لم يشق ؟؟؟

يا خوف قلبي من سراب المطلق !!

عطش بقلبي للبحار ولونها

وأنا الفريق .. وأنت أول مغرقي !!

من أي خلد دافق طلعت على

الدين الطلائع حسنك المتدفق ؟؟

وإلى خطاك هفت مواكب غربي

على اللقاء مُرَّيبٌ أن نلتقي

فرمت لحظك مهجتي بسهامها

ما أنقي من سحرها لو بقي ؟؟

تعب الرقاة وما دمروا بمصيبي

أسكرته من غير خمر مُسكر

لا كما س في يده .. ولم يذوق !!

وأذقته حرق الصباية والجوى

فتعاسمته .. وقبل لما يحرق

قد كان يرجو من نقاء سعادة

ما باله يشق ، ولم يك بالشقي !!

ألف الحياة على هُداه بمنطق

فأثبتته من حيث لم يتنطق !!!

عطش بقلبي للبحار ولونها



هل تعلمين بما جنيتِ؟ أنا الشقي

غيرتِ أنفرتني وطقسي بالهوى

لا تعجبي إنما غير منطقي

ولو استطعت لما عشقت برغبي

"لكن من يصبر جفونك بعشق"

* الشطر للمتي من قوله:

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه //

ولكن من يصبر جفونك بعشق



وبكت عين أبي ..

عَدَبَ بلخير

إن شمس الروح الخالدة قد ماتت من ذا الذي قال
ومن الذي تجرأ علي القول بأن شمس الأمل قد ولت
إن هذا ليس إلا عدواً للشمس وقف تحت سقف
وعصب كلتا عينيه ثم صاح: ها هي شمس تموت
جلال الدين الرومي

يا موسيقى نوص: فيضي

مر دق لأورن

فبانت قد قامت

حيث يفيض الروح حان

يتوضع في تلك الأتومر

حين تغيب الشمس ترى

روح تنخط في بحر الأسرار

نيس الوديع لك الأتقى والأجود

معدن نيس شويب: الأوجان

يا عين عين وجودي

كان الله ولا شيء معه

خارج دائرة الأثرمان

يا موسيقى السر الوطمان

كده وصالك فاقري يا طين

هانت قد قامت منذ الآن

يا ناعمة لحي حسي

قد نزلت منادة الآن

وعيه ضيق من كل الأتون

ذم نرعي ومغني
وقضع خرفون نيد نجن شر
هيدوها... هيدوها
ذ ن يغمر فضاء نداعة
ضع مؤذن يؤذن قست ما حكيت أي سمعت ذبيت
نعرش بذني

وسلم نكيد
وودع نكيد

لا نكح نكح نكح

خلو بين وبينه مسافات العما

حيث يكون بحر العما برنخا بين الحق والخلق

وصفات الله تسامح فيه

عيني لا تجرأ

وأنا أحتضن في هذه اللحظات

جسدي المسمى بشيدي

كان الوقت يسير

وَوَيْةٌ حَوْثٌ قَحْرُ
حيفة نين سجد وكيد
وذكر كرم نيس دموعي
كنا شفت بكرا
وعش

لا نك متعلق دوم بفضاء نفس نائية
ضوء قلب فاق
جمع لعا قد رفع الاطباق

لم أكن نأف هذا الأمر مشهد

ولكن الفرحة الكبرى غسرتني

فهي قبوله ومرضاه

وأنا أنظر إلى عليائك

حيث تجوب الأرواح المشتعلة في القوية فضاء

المكان النسيج

حين انقضى كل شيء ولكن أينقض احتفالك

غانرت الفرحة

فني به وكله عنديك بمن اشترت إليك

ككنت إصبعه تادي على ضيف قادم

À ses doigts les ficelles des
souvenirs perdus

لا تتركوني لأمره

بيني وبينه مسافات الاحتضار

لا تتركوني لأسمع أنينه الأخير

قد اشتد حال المرءين فيه

لفقد الوصال وبعد الحبيب

أبها تظن أندي ما كنت لأعرفه

ونفكتي عرفه

ما كنت لأعرف فرد هذه الدعوة

وهذه العلاقة في الحياة

كل الحياة.

O temps de Dieu, Nous sera-tu
enfin complice

وكان على حافة النهر يتسلل

Ceint de grands parcs, avec
une rivière

Baignant ses pieds, qui coule
entre les fleurs

جسده تمتلئ بالوقوع المفرغة

حيث يحكون الفراغ بداية الظهور والولاية له

مرتين صوت في أذنيه

كلني عن كلني غاب وأنا عني فني

وأمر شع لي الحجاب وشهدتني

ما بقي لي أألمر غبت عن أثرني

لم أجد من حضر في الحقيقة غيري

ويكس في غيبوبة احتضاره

كان يسأل بعينه الذليل عن خدي

ويكته استعجه

يتأخذه في الضفة الأخرى من نهر

ثم الصوت في عمق الغفوة
المحتضرة

ثم لحسد وخذل لا يغتنر

الْعَاشِقَانِ

حينِ عَمَرِ

كَيْفَ دَمْعٌ يَهِيرُ شَعْلًا بِذَنِّهِ صَبَدًا ؟؟؟

... هِيَ

ذَقْنُهَا تَنْزِفَةٌ !

سَرَّهَا مَوْجِعُ

ضَارِبُ بَيْتِ حُثْ

صَتَّهَا وَاشْتَلَى .

ذَكَرَتْ فَبَكَتْ ...

أَمْرَقَتْ حَنْزَلَهَا

مَا مَضَى وَأَقْضَى

مَا أَتَى وَتَوَّاهَا ...

مَا لَمْ تَأْتِ أَنْ يَكُونْ لَهَا

وَلَهَا ... مَا لَمْ يَكُنْ كَأَنْ كَانَ

صَتَّهَا وَاشْتَلَى

ذَكَرَتْ فَبَكَتْ

عَلَى مَقْعَدٍ يَشْرَبُ لَجْجَرُ مِنْ وَجْهِهِ

جَسَدُ عَاشِقَانِ

هُوَ ... ذِي حَكْنٍ يَشْتَهِي غَيْرَهَا

هِيَ ... ذِي حَكْنٍ غَيْرَهَا بِالْحَكْنِ

صَمْتًا ...

لَمْ تَقُلْ لَهَا ...

لَمْ يَقُلْ لَهَا ...

سَيِّفُ الْهَوَى قَطَعَتْ مِنْ دَمِ قَلْبِهِ وَرَدَّتْ

هِيَ لَمْ تَقُلْ ...

فَتَحَتْ رُوحَهَا لِلْمَدَى

سَافَرَتْ فِي الدُّمُوعِ ابْتِهَالًا

وَصَبَّحَتْ فِي عَطْرِهَا انْتِرَاقًا

بِالْعِزِّ فِي الْحَنَانِ

لَمَلَسَتْ دَمْعَهَا فِي يَدِهِ

يَا تَرَى ...

هو...

دَيْقُ

صَوْنُهُ شَهْوَةٌ

وَصَدْتُ؟

ذَنْبِي!

دَمْعُهُ يَهْلُ

وَالْعَوْدُ لِحَضَائِي

لِحَفْظَةِ فِي الشَّدَا

لِحَفْظَةِ فِي الْكَفَالِ

هو...

دَيْقُ

وَجِهَا ضَمُّهُ...

ضَمُّهَا بَجَرُّهَا

سَاءَ لَيْسَ سَرُّهُ

قَالَهُ وَأَنْكَسَرُ

ضَحِكْتُ... أَمْطَرْتُ

فَأَمْرًا أَمْطَرُ

ثُمَّ قَالَتْ لَهُ...

مَدِّي...

ذَنْبِي...

قَالَ عَنْهُ هَوَى

شَهِدْتُ كَفَّهُ

نَزَعَتْ مَوْجَةً

لَا مَسَّ عَصْرَهَا

لَيْلَةُ الشَّارِعِ وَبَدَى قَدْ ضَاءَ

دَيْقُ أَهْلًا يَا حَبِيبِي أَنَا

مَدِّي لَهُ: نَتَّ مِنْ ضَمِّي

القاهرة 2006

فاطمة الزهراء بنتيس

1 (فضاء الحكد

لست على يقين

باعتقادي

كثرة وراحة حقيقة

كستعجز أعادي

أنهض عارمة

من غابة مشرقية

أما من تمارين (أوديب)

على سر من ورق

لم تعد شرطي المفاتيح

ولا الشاح

ولا الصهيل

بفضلة الجانين

تدور ما يخطئي

بشعالي

لست على يقين

بالفرد الغرض

من حصن آخر لفرسان

يحتجني

جيش منامير

بنما على عيني

بعوي ديب

كصفيه

عمدت أعصر الحديث

لست على يقين

بالأب /

الذي السببه

ولا بالنعم /

الذي الحكمة

أبي اتعد أحلامي

ككي أفوز بالصبر

والعفو

والمرج

صكي أفجر وراثي

وغير نامي

ذبة

في فضاء الكبد .

(2) مرثية

وتر حليئ ...

ساعة عكس المألوف

ولسلي

روحاً من جسد

ظاهرة حركة وأطنه سكون

تدبر من صمتك

لوصية تستحق منك

كن ما سمحت إليه

توحيباً يستور

وشد هزل

لمستحين وصلك .

في رفق مخنوق

تزعجك كركودي

فكتب القدر حق من فؤاد أمجر

وكيف أكون ؟

بين أضمار تحريف عيادة الموروث

لماذا أكون ؟

ومصيري الزوال .

عودي ...

(لأقدار حركتها

كما للألام لدهما)

عودي ...

حكيتي كبد وروبي

وما ظننت من فذلك

بسيح أيعاني

نماضة عنك

والمفطورة منك

أنا التي هدتي توخلك في الدجون

لذا لما صادفتك كركوبي

عجنت بك

ثغوبت بالاجمار

عسى قوم رب ما هذا من

قتلت ...

خسري من

سَرَقْدِينُ.

3 هَذَيْنِ

تَوَدُّ بِالْغَيْبِ

مِنْ عَدَمِ أَوْصِي

تَضَعُفُ وَوَعْيِي بِالْجَهْلِ

مَطْلَعُ بَعْضِ مَغَاوِرِ جَسَدِي

كَيْلَا أَحْفَ أَكْثَرُ

سَأُبْدِعُ شِلَالِ مَاءِ

لَا غَوْصَةَ

كُنْتُ أَتَقَدَّرُ بِهَا الْقَهْلُ

سَأَدخُنُ رَوْحَةَ الْبَحْرِ

سَأَحْطُ حَشَائِشَ الرَّبِيعِ

سَأَجْعَلُ حَقِيفَ الْأَشْجَارِ لِقِي

سَأَحَاوِلُ أَنْ أَكُونُ

وَإِذَا عَجَزْتُ عَلَى الصَّلَاةِ.

وَسَوْشَاتِ

هَذَا وَهَذَا

تَوْمِي أُنِّي عَصِيَّةُ الْجَمْعِ

مُدْمَنَةُ الْمَرْوَبِ

لِحَسْرِ مَشْوَدٍ

وَمُقَدَّرِ مَعْبُودٍ.

يَا عَاشِقَةَ الْبَرَاكِي

عُودِي ...

وَلَا تُخَافِي قَنَاعِي

أَنْ أَلْجَسَرَ

أَمْرَ حَمْدِ عَيْنِي

مِنَ التَّلَجِّ

وَأَنْ أَلْجُونُ

اسْتِرَاحَةَ لَا مَقَرَّ مَهَا.

عُودِي ...

يَا حَكَايَا يَتَقَبَّ عَنْ الْحَبِّ

فِي مَقْبَرَةِ الْأَخْيَارِ.

يَا عَطَشًا

يَمْرُؤُ قَطْرَ كَرَامٍ

فِي حَضَارَةِ الصَّحْرَاءِ

عُودِي ...

مَهَا أَتَصَدَّقُ بِسِحْرِ الْمَجْهُولِ

فِي جَنَّتِي

حككتي برنة من خياني

وفوق سوقتي خبطة لذيبي.

عبر عناق مناجي

أتلن فنون مستحين

فيشمر انمراحي

غير معكرنة بهدجي

سيف هو هذا الهديان.

يا لقد راتي...

أحلم وأعايش انسحافي

أتلش حد البروغ من أنلي البقاع

أمرج الظلمة من سبي

ولمحاتي تحصد العناش.

واحسرتاه

إني أشتق مرغباتي

إني أشتق فجعواتي

إني أهيم

من صحراء إلى صحراء

وسيف هيامي احتراقي

وسيف احتراقي فاني

وسيف فاني

تبشيرة بحدة أخرى

قد لا تخضع منطق الحية

لحكتها تستحق الحية.

فاطمة الزهراء بنيس



قلق..!

العريف عبد القادر

قلق..

عناء مبددة ميا ركة
وطفل أعشى يحكي
هل التفتت بأنفاس معتقة
ورقات التجويز
وهل تمر على قاهر من
سكن القوصات البعيدة
هل عرفنا الحب
في نر من الفتوحات الجديدة
حكي قمر ما نقي
من كلام نيل
عنودا من صحف حكت
تندم من مسكات
نفيدة
حكي نري
قمصان مونا التي
نظمو على سطح بحيرة
مرحل الكلمات في الكلمات
بحسب القضاء على أصابعنا
قشدر
من يدك
ظلمت الشيات
متدلا من الشهوات
من جسد من مستعلن
ولد صبرة البحر الجديدة
صوبك من الروح
ذاكرة التوءات البعيدة
حافظ السنين
ما لك تحرق أذن التي
تسرى دموع التهم
في رجعت
نامية حفرة
من صدق بجمة يحكي

كتاب الليل
حشيرة بعبدة
وورقة صفراء
تعلو جنبها المحكسو بالاحوال
نرخسفة غريبة
تظلو على سطح البحيرة
أذرع الفرقى
ويك الفلك الجواهر
يرقص الموتى
وتسفل القصيدة
غنية الصبح الأخيرة
أذخر الروح الجموحة
حفرة السبان
اشق مرغتي
لنروني الأموات
في ساعات هذا الليل
أستلقي كغنية
على أعتابك
أمر قب ساعة الفجر الجديدة
قد تومس الليل
قد يبرون شجرة غرب
سرق اللحظات
قد تعلقن حلق
تدور يا شجرات البعيدة
مرحبا تحت أشكلا خيرا للحرب
شكلا آخر للموت
حكي سموات اللغة الجديدة
حافظ يدي
شجيرات من تدمر قد بدت

التبيين

وحدي...؟!
 من يسير في القصيدة مر جئت
 من أستطيع لأن أن أبحكي
 تحملي في راح
 في قلبك البعيدة...؟!
 فمر حبي
 وذا كبرني ملأ من صاصة
 حكيما نزلت في
 تحت القيصير لا يفيض الشفاف
 شفتي بد سحرية
 وتسلط بين الضلوع
 مرواح النامح
 من حمل المورج
 جنتي معه
 إلى القمر المقدس
 هل ستوقظني القصيد
 بأحلامي...؟!
 هل أستطيع الركن في الطرقت
 بحثا عن قرائن
 لأهلي الجديدة...؟!
 لست أدري أي مغرب
 سيجليني إلى عرش القصيد
 لست أدري
 أي أغنية تترجمني
 لأصبح صورة
 في معرض المكتبة القديمة
 من قسني هذه المود
 البعيدة والقرينة
 فالتجأت إلى القصيد
 كبري أجدد صورتي...؟!
 دعي أمرب هذه القوضى
 وأصبر
 هذه لغتي الجديدة
 أرتقي في حصن عاشقة
 تخاف الليل
 أرفع ساعد التبيان
 أحترف السكك في الشوارع
 بأحبا عن نصف الشطوط
 أين قوافلي

- في موقف لا وويسر
 يتغير لغتي
 - في تحتي القصيد...؟!
 في جلابيب الراح
 - وين تحت لغتي...؟!
 عند باب السر يظهر الإشارة
 في رجلي خديجة
 تلي خوف السماء
 بحرف خضراء
 وأتسبي لا بد بحجة
 هامت بها أهور البعيدة
 من لغتي خديجة
 ومرتني قصر على فلك لغتي
 بالهور
 وعطري شغفي
 كان حمامة بيضاء
 قد حطت على كفتي
 فأنطقت
 من غار يد السماء
 كمن مخرب كدموع
 بعد العيون بالجرات
 لا تضر
 فذبت لسيد المفتون بأوصاف
 في يدك الصغيرة
 شامة
 تلوها كاس من الترويات
 فأبحث في ملائيك القديمة
 عن قصيدتك الجديدة
 وأصبح الذكري إلى قدسيك
 كن شبحا
 لكي تهب الفراشة
 صدم مرأى المفتوح للأزهار
 قد أصغى إلى بعض القصيد
 في خطاك
 أكلمنا...
 بددت أفتة
 من مشي الرجا الأحجار
 ذاتة حيوات الفجر
 والظلول المسحى
 تلي الحفلات
 تجا عن قصيدته الأخيرة

سواك لا أحد يسكنُ الذاكرة

مهداة للطفلة هدى غالية

الشاعر الفلسطيني طلعت شعبيات

1

سأكسرُ الشكَّ إن كان يهلكُ بي عاطفة

فمملكةُ الشعرِ تجتاحني حينَ أشرعُ نَفْذَتي في الغروبِ

فلا أحدٌ يسكنُ الذاكرةَ سواك

ولا وجهٌ لي إن نسيتُ ربما

كفوصينَ فيها وأدفنُ مراسي

لصكلا يراني أحدُ

وأنتُ ظلي إلى آخرِ الشعرِ

وأنا واحدٌ من شعوبِ الحبيبِ

أحبُّ لأخزي

لأمرى حكيمَ غانية

أو فراشة

أحبُّ لأجعلَ قيثارتِي وردةً للقبورِ

وقافيتي قنبلة

سواك لا أحدٌ يسكنُ الذاكرةَ

التبيين

أهدى من تعلني الشعر وكنت خلت باني
تعلنه عن نراس

وكنت تعلمت كيف أواري رفاقي وأسكت

بالر من صوت الكناس

وأوجز لا شاعر مرق الآن غيري

وبرسم بالحرف وجة الصغار

سوالك لا أحد يسكن الذاكرة

تصحين بابا... وأصر في داخلي ألف بابا

تولين (صوت) حتما سأعرف فيك

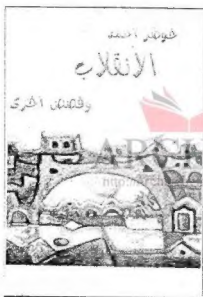
وأكتب عنك وعن وطني ما حيت

سبعيني الحزن شكك يديه

وعنحي الموت ثانية للرجوع إليك

كلانا على شاطئ الموت

بيد أن الحياة توحي مرحك ساعة أو تزيد



قمر ما يتغير هيئة كذا جد فصل

من المسرحية

فلا تنزعني إن فقدت أبالك

وإن سقطت دمية من يديك

قمر شهد غض عينيه عنك

وَأَصْبَحْتُ نَحْصَتٍ لَا أَحَدٌ يَسْمَعُ لَأَنَّ صَوْتِي وَصَوْتِي

أَتَادِي أَهْلِي فَيَدْفِي الْعَدِيَّ هَدَى لَا تَدْفِي

فَلَا أَحَدٌ عَابِرٌ كَيْ يَرْمِ وَقْفَ التَّرَفِّ وَلَا فَرَسٌ وَقْفَ الْجَوْنِ

سَوَاكَ لَا أَحَدٌ يَا ابْنِي شَاهِدٌ أَوْ شَهِيدٌ

هُوَ الْبَحْرُ يُأْخِذُنَا دَائِمًا لِلْعَمُوضِ

وَيَتْرَكُنَا وَحْدَنَا كَالْفُرُوبِ

وَيَسْخَرُنَا . . . نَعْنَتْ يَا أَلْتَوْسَطُ مَا أَهْدَاكَ

سَكَتٌ وَأَنْتَ تَرَانَا نَعْوَى

كَأَنَّكَ يَا بَحْرُ بَحْرِ السَّكُونِ

يَا أَلَا يَبْضُ الدَّمُوعُ مِنْ أَسْكَتِكَ ؟

لَوْ كُنْتُ صَفْحَةً بَيَاضَ

لَكُنْتُ فَوْقَكَ لَا أَحْبَبَكَ

لَا أَحْبَبَكَ تَفَرَّقَ الْفُقَرَاءُ

أَنَا لَا أَحْبَبَكَ يَدِ أَيْ مَذْ وَلَدْتُ أَتَوْكَ لَكَ

جَاءَ الصَّلَيبُونَ مَنْكَ

وَأَنْتَ تَهْرُجُ عَاهِرًا كَيْ تَحْمِلَ السُّفْنَ الْفَرَبِيَّةَ صَاغِرًا

مَنْ قَالَ إِنَّ الْبَحْرَ لَا يَدْرِي بِمَا صَعَتُ يَدَاهُ ؟ !

عَيْنَاهُ نَائِمَتَانِ

عَيْنَاهُ لَا تَحْفَلُ بِصَوْتِكَ يَا هَدَى



فلا تصيحى فريته شئت يده
 فينشق الختل في مدخر أسفه ويحضر سوى كفن لا شلاء متفعة
 كفى قصة الختل ثانية وألقانا بلاماوى
 بعيداً عنه يخرجنا بلا عجل ويعن في هندينا
 وداعاً أيها البحر الخراساني وداعاً
 لمعدنرجو نسيك كي يداعب شعر كنعانية
 مرث على عجل لتحكي قصة عن موتها
 كانت تسمى طفلة والآن صارت صورة وحكاية في صمتها

الشاعر الفلسطيني طالت شعبيات
 tshaibat@gmail.com



في العيد

للعيد بوح إذا ما البوح أعيانا وأغنيات إذا ما الدهر آسانا
نعيد في العيد ذكرى من طفولتنا أيام كان الهوى في الروح نشوانا
نبعث الليل حتى يستحيل ضحي فحمل العيد أشكالا وألوانا
نغافل الدهر أحيانا لتركنا نلهو لعل إذا ما نام ينسانا
يا عيد كيف لنا ذكرى تعود بنا والريح قد حطمت سرا مرايانا
نفث الوقت عن لحن نذنه لنستعيد الهوى بوحا ونسيانا
فد نرى غير أحزان تعانقنا فنكتم الشوق ألما وأحزاننا
ونترك الليل يخفي في عباءته أسرار رحلتنا أشلاء ذكرانا
أين الترانيم "بكرا العيد ومنعيد" والحرب تأكل أطفالا وشباننا
عيد بأية حال قد أتيت لنا عد أيها العيد إن الوقت ما حانا
عد أيها العيد فالأحباب قد رحلوا ولم يعد أي شيء مثلما كانا
كانت دروبك بالأحلام نرصفها والآن يا عيد ما أشقاك أشقاننا

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بهجة مصري إليني حلب . سورية

تنويه

نبهنا الأستاذ حسن مزدور إلى أن دراسة النقد الثقافي المقارن التي تحمل توقيعه ليست له، فالرجاء من صاحب الدراسة، أن ينبهنا بدوره، ذلك أن النص الأصلي لم يعده لنا من قام بالتصحيح.